



**Ângela Sofia Alves Ferraz**

Mestre em Museologia e Património  
pela Universidade Nova de Lisboa

**Materiais e Técnicas da Pintura  
a Óleo em Portugal (1836-1914):  
Estudo das fontes documentais  
Volume I**

Dissertação para obtenção do Grau de Doutor  
em Conservação e Restauro do Património  
Especialidade em Teoria, História e Técnicas

Orientadora: Leslie Anne Carlyle, Professora Associada,  
Faculdade de Ciências e Tecnologia,  
Universidade NOVA de Lisboa

Co-orientadora: Rita Andreia Silva Pinto de Macedo, Professora Auxiliar,  
Faculdade de Ciências e Tecnologia,  
Universidade NOVA de Lisboa

Juri:

Presidente: Professora Doutora Maria João Seixas de Melo  
Arguentes: Professora Doutora Maria Raquel Henriques da Silva  
Professora Doutora Maria da Cunha Matos Lopes Pinto Aguiar

Vogais: Professora Doutora Leslie Anne Carlyle  
Professor Doutor António Nuno Saldanha e Quadros Pereira Coelho  
Doutor Mark Clarke  
Doutor José Alberto Julinha Ribeiro



FACULDADE DE  
CIÊNCIAS E TECNOLOGIA  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

**Julho 2017**



## **Materiais e Técnicas da Pintura a Óleo em Portugal (1836-1914): Estudo das fontes documentais**

Copyright © Ângela Sofia Alves Ferraz, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

A Faculdade de Ciências e Tecnologia e a Universidade Nova de Lisboa têm o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar esta dissertação através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, e de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.





*Ao Ricardo e ao Dinis*



## **Agradecimentos**

A presente tese é devedora do contributo de todos aqueles que me apoiaram e incentivaram e aos quais quero expressar o meu reconhecimento.

Em primeiro lugar, às minhas orientadoras – Professoras Leslie Carlyle e Rita Macedo – pela confiança e pela forma empenhada com que me acompanharam, conduziram e motivaram, durante este percurso. À primeira, devo ainda o raro privilégio de ter podido usufruir do saber e da experiência que fazem dela uma das personalidades mais marcantes do campo disciplinar em que se integra este estudo. À segunda, devo igualmente as muitas leituras atentas acompanhadas de sugestões e reflexões que, sem dúvida, enriqueceram o trabalho que agora apresento.

À Professora Raquel Henriques da Silva, que acompanhou este estudo desde o início, agradeço a sua generosidade e estímulo. Ao Professor Mark Clarke devo, em particular, o prestimoso apoio à realização da base de dados que se revelou uma ferramenta fundamental para esta investigação.

À Doutora Isabel Pombo Cardoso agradeço os comentários estimulantes ao texto final, sugerindo pertinentes correções.

Quero agradecer igualmente, e de forma especial, a todas as instituições ou particulares que tornaram possível concretizar esta investigação, facilitando-me o acesso aos espólios documentais ou fornecendo-me informações úteis: Maria de Aires Silveira, Isabel Barroso, Marta Rua, José Alberto Ribeiro, Teodora Marques, Carlos Coutinho, Lúcia de Azevedo Martins, Lurdes Garcia, Sally Woodcock, Maria João Burnay, João Vaz, Beatriz Crespo, Nuno Saldanha, Ann Massing, Luís Lyster Franco, Liliana Cardeira, Mafalda Cardeira, Hugo Xavier, Vanessa Antunes e Diana Conde.

Agradeço igualmente à Fundação para a Ciência e Tecnologia, pela bolsa concedida, sem a qual não teria sido possível dedicar-me a esta investigação.

Quero também deixar uma palavra de gratidão para a minha família, amigos e colegas, que estiveram sempre presentes durante todo o período de investigação e redação da tese. Agradeço aos colegas de projeto, Vanessa Otero, Diogo Sanches e Cristina Montagner, bem como, em especial, à Marta Félix Campos, à Ana Margarida Silva, à Élia Roldão, à Filipa Pereira, à Sílvia Sequeira, à Susana Sá e à Susana Belchior, cuja

amizade e cumplicidade fizeram deste percurso uma experiência ainda mais prazenteira.

À Inês, minha irmã, devo-lhe a enorme tarefa (decerto penosa, mas imprescindível) de tratamento de imagens e de toda a paginação desta tese.

Uma última palavra, ainda, de sentido agradecimento ao Professor José-Augusto França por me ter perdoado a “traição”.

*Assiste-nos a persuasão de que o leitor, folheando as paginas d'este modesto repositório, n'ellas logrará encontrar mais de um elemento útil de consulta, mais de uma indicação technica sancionada pela experiencia, e cuja verdadeira efficacia virá a reconhecer na prática.*

Manuel de Macedo in *Manual de Pintura*, 1898



## Resumo

O principal objectivo desta tese é apresentar o primeiro estudo sistemático sobre os materiais e as técnicas da pintura a óleo, em Portugal, tendo por base fontes documentais. O período analisado vai desde a criação das Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto, em 1836, até ao início da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Este trabalho contempla quatro temas fundamentais: 1) a transmissão e difusão do conhecimento a partir da literatura técnica, onde se incluem manuais e tratados de pintura; 2) o ensino e os recursos disponibilizados aos estudantes de pintura portugueses nas Academias de Belas Artes; 3) os materiais da pintura a óleo descritos ou indicados nas fontes: os seus usos, propriedades e problemas, como a alteração de cor, a autenticidade e a adulteração; 4) o acesso aos materiais da pintura em Portugal.

As informações que suportam esta investigação foram reunidas e introduzidas numa base de dados a partir da documentação consultada em arquivos e bibliotecas. Os documentos analisados vão desde fontes manuscritas, tais como, programas curriculares, relatórios de professores, correspondência, atas, inventários, livros de contabilidade e faturas, até fontes impressas, incluindo manuais de pintura, tratados, dicionários, enciclopédias, publicações periódicas, almanaques do comércio, anúncios publicitários e catálogos de fornecedores.

Tendo como base os quatro temas investigados pode concluir-se que: 1) o conhecimento técnico era transmitido sobretudo através da tradição oral; o número de manuais e tratados escritos em português era muito reduzido; a maior parte dos manuais identificados nas bibliotecas das Academias eram em língua francesa, tendo os manuais ingleses uma presença pouco significativa; 2) o ensino da pintura era baseado no exercício da prática, seguindo os exemplos dados pelos mestres; 3) apesar das fontes não mencionarem nenhum material exclusivamente português, foi identificada terminologia sem equivalência direta em francês ou inglês; a terminologia usada para designar os materiais de pintura apresentava os mesmos problemas de interpretação que a identificada nas fontes coevas francesas e inglesas; o problema da adulteração e substituição de materiais de pintura por outros de menor qualidade foi extensivamente descrito nas fontes portuguesas, tal como se verificara nas francesas e inglesas; 4) no período estudado não se encontraram produtores portugueses exclusivamente dedicados aos materiais da pintura; as

papelarias e outras casas comerciais forneciam materiais para artistas de grandes marcas francesas e inglesas, como a Lefranc, a Winsor & Newton e a Roberson; embora haja evidências da produção em Portugal de pigmentos, óleos e vernizes, o seu uso na pintura de cavalete permanece por esclarecer.

Esta tese apresenta contributos significativos para um maior entendimento da formação dos pintores portugueses, das suas influências técnicas e do acesso aos seus materiais, situando a pintura portuguesa a óleo, do século XIX e inícios do século XX, num contexto mais alargado, tanto nacional como internacionalmente.

Termos-chave: pintura a óleo / materiais e técnicas / fontes documentais / ensino da pintura / fornecedores de materiais



## **Abstract**

The primary purpose of this thesis is to provide the first systematic research into oil painting materials and studio practices in Portugal based on documentary sources. The period covers the foundation of the Lisbon and Porto Fine Arts Academies in 1836 through to the beginning of the First World War in 1914. This work focusses on four major themes: 1) the transmission and dissemination of knowledge from the technical literature such as artists' manuals and treatises; 2) the training and resources available to Portuguese painting students in the fine arts academies; 3) the oil painting materials described or mentioned in the sources: their uses, properties, and problems, such as colour change, authenticity and adulteration; 4) the availability of artists' materials in Portugal.

Data for this research was gathered and incorporated into a computer database from documentation consulted in archives and libraries. The documents studied varied from manuscripts such as academic programmes, teachers' reports, correspondence, minutes, inventories, account books, invoices, to published sources, including painting manuals, treatises, dictionaries, encyclopaedias, periodical publications, trade almanacs, advertisements and merchant's catalogues.

Important findings are organised according to the four themes: 1) technical knowledge was transferred primarily through an oral tradition; the number of painting manuals and treatises written in Portuguese was very low, and most of the technical manuals found in the Academy libraries were in French with the occasional English source; 2) it was found that in Portugal technical training emphasised learning-by-doing and by following the practical examples of the master; 3) while no materials unique to Portugal were mentioned in the sources, novel terminology was occasionally used and some colour names did not have direct equivalents in French or English; terminology used for painting materials in Portugal presented similar problems for interpretation as found in French and British sources for the period; the problem of adulteration and substitution of painting materials by those of poor quality was extensively described in Portuguese sources, echoing that found in France and England; 4) in the period studied there were no Portuguese manufacturers of artists painting materials; artist's supplies, from foreign sources for example from leading French and English colour-makers such as Lefranc,

Winsor & Newton, and Robersons, were sold in stationers and other trade stores; while evidence was found that some pigments, oils and varnishes were produced in Portugal, it was unclear whether these were in use by artists.

This thesis contributes significant new information which provides a deeper understanding of the Portuguese oil painter's training, technical influences and the availability of materials, which places oil painting in 19th century and early twentieth century Portugal in a wider context both nationally and internationally.

Keywords: oil painting / materials and techniques / documentary sources / artistic training / artist's suppliers

# Índice

<b>Introdução</b> .....	1
O tema.....	2
Estudos anteriores.....	3
Contexto internacional .....	3
Contexto português.....	9
Âmbito e objetivos gerais da investigação.....	12
Método de investigação e fontes .....	17
Estrutura da tese .....	22
<b>1. Transmissão e difusão do conhecimento técnico</b> .....	25
1.1 Literatura técnica estrangeira de referência .....	25
1.2 Acessibilidade dos pintores à literatura técnica .....	27
1.3 Manuais práticos de pintura existentes nas Bibliotecas das Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto.....	34
1.3.1 Fontes documentais .....	34
1.3.1.1 Academia de Belas Artes de Lisboa .....	34
1.3.1.2 Academia Portuense de Belas Artes.....	41
1.3.2 Livros identificados .....	43
1.4 Manuais práticos de pintura existentes na Real Biblioteca Pública do Porto...	55
1.5 Traduções de manuais estrangeiros.....	57
1.6. Manuais e tratados escritos em português .....	64
<b>2. O ensino da pintura nas Academias e Escolas de Belas Artes de Lisboa e do Porto</b> .....	73
2.1 As Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto .....	74
2.1.1 Antecedentes .....	74
2.1.2 1836-1911 .....	75
2.1.3 Requisitos de admissão .....	77
2.2. Programas de estudos dos cursos de Pintura .....	80
2.3. Recursos materiais.....	97

2.4 Os professores de pintura e os seus métodos de ensino .....	101
2.5. Técnicas da pintura a óleo .....	111
2.5.1 Desenho preparatório .....	114
2.5.2 Preparação da paleta .....	115
2.6.3 O esboço .....	117
2.6.4 Repintar .....	122
2.6.5 Concluir .....	124
<b>3. Os materiais da pintura a óleo .....</b>	<b>127</b>
3.1 Suportes .....	128
3.1.1 Telas .....	128
3.1.2 Painéis de madeira .....	135
3.1.3 Cartões e papel .....	138
3.1.4 O uso de suportes por pintores portugueses .....	140
3.2 Camadas de preparação .....	143
3.2.1 Encolagem .....	143
3.2.2 Materiais e aplicação .....	145
3.2.3 Disponibilidade e utilizações .....	150
3.3 Pigmentos, cores e tintas .....	153
3.3.1 Terminologia .....	153
3.3.2 Adultrações e substituições .....	156
3.3.3 Preocupações quanto à estabilidade .....	160
3.3.4 Disponibilidade no comércio .....	163
3.4 Óleos e secantes .....	170
3.4.1 Óleos .....	170
3.4.2 Processamento dos óleos e o uso de secantes .....	174
3.5 Mediums e diluentes .....	182
3.6 Vernizes .....	188
3.6.1 Vernizes de óleo .....	192
3.6.2 Vernizes de essência .....	195
3.6.3 Aplicação do verniz final .....	198
<b>4. Fornecedores de materiais de pintura .....</b>	<b>207</b>
4.1 Fornecedores portugueses .....	208
4.1.1 Drogarias .....	208
4.1.2 Depósitos de estampas e molduras .....	216
4.1.3 Papelarias e livrarias .....	218
4.1.4 Luigi Tirinnanzi .....	223

4.1.5 A Favrel Lisbonense .....	224
4.2 Fornecedores estrangeiros .....	225
4.2.1 Acesso às marcas internacionais .....	225
4.2.2 Maison Merlin – Paul Denis .....	233
<b>Conclusão</b> .....	245
<b>Fontes e bibliografia</b> .....	259
Fontes manuscritas .....	259
Fontes impressas .....	267
Bibliografia .....	290



## Índice de Figuras

<b>Figura 1.1.</b> <i>Caderno de apontamentos sobre técnica da pintura</i> , Silva Porto, n. d. [1868], CMAG, inv. S. P. 377. Fotografia de Carlos Monteiro. Disponível em: <a href="http://www.matrizpix.dgpc.pt">www.matrizpix.dgpc.pt</a> . . . . .	31
<b>Figura 1.2</b> Distribuição cronológica do acervo da Biblioteca da ABAL, segundo catálogo impresso, 1862. . . . .	36
<b>Figura 1.3</b> Distribuição idiomática do acervo da Biblioteca da ABAL, segundo catálogo impresso, 1862. . . . .	37
<b>Figura 1.4</b> Distribuição temática do acervo da Biblioteca da ABAL, segundo catálogo impresso, 1862. . . . .	37
<b>Figura 1.5</b> Capa de: Palomino, 1797. <i>El Museu Pictorico...</i> Vol. II, 3. <sup>a</sup> ed. Madrid: En La Imprenta de Sancha. Disponível em: <a href="https://books.google.pt">https://books.google.pt</a> . . . . .	49
<b>Figura 1.6</b> Distribuição idiomática dos livros identificados nas Bibliotecas da ABAL e da APBA. . . . .	51
<b>Figura 1.7</b> Distribuição cronológica dos livros identificados nas Bibliotecas da ABAL e da APBA. . . . .	53
<b>Figura 1.8</b> Capa de: Vispré, F.-X. 1801. <i>O meio de se fazer pintor em tres horas...</i> Lisboa: Na Tipographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego. Disponível em: <a href="https://archive.org">https://archive.org</a> . . . . .	61
<b>Figura 1.9</b> Manuais e tratados identificados, escritos em português, de acordo com o seu tema. . . . .	67
<b>Figura 1.10</b> Capas dos manuais de Manuel de Macedo: <i>Restauração de Quadros e Gravuras</i> . 1885. Bibliotheca do Povo e das Escolas, Série 14, 112. Lisboa: David Corazzi; <i>Desenho e Pintura</i> . 1898 (1. <sup>o</sup> ed. 1886). Bibliotheca do Povo e das Escolas, 129. Lisboa: Secção Editorial da Companhia Nacional Editora; <i>Manual de Pintura</i> . 1898. Bibliotheca do Povo e das Escolas, Série 206. Lisboa: Secção Editorial da Companhia Nacional Editora. . . . .	70
<b>Figura 2.1</b> <i>Atelier</i> [cópia a partir de gesso]. n. d. Aurélia de Sousa, óleo sobre tela, 65 x 75 cm, col. particular. . . . .	87
<b>Figura 2.2</b> Aula de modelo vivo na EBAL, c. 1908. Fotografia reproduzida em: <i>Ilustração Portuguesa</i> , 1908 Out. 5, 137, p. 441.. . . .	90

<b>Figura 2.3</b> Columbano no seu atelier, c. 1898-1899. Fotografia reproduzida em: <i>Brasil-Portugal: revista quinzenal ilustrada</i> , 1900 Mar. 16, p. 52.. . . . .	91
<b>Figura 2.4</b> Interior de atelier na EBAL, n.d. [início do séc. XX]. MNAC-MC, inv. 41409 TC. Fotografia de Luisa Oliveira. Disponível em: <a href="http://www.matrizpix.dgpc.pt">www.matrizpix.dgpc.pt</a> . . . . .	99
<b>Figura 2.5</b> Interior de atelier de Ferreira Chaves na EBAL, 1890. Fotografia reproduzida em: <i>Ilustração Portuguesa</i> , 1906 Mai. 7, 11, p. 328.. . . . .	107
<b>Figura 2.6</b> Aula de Pintura Histórica (modelo vivo) de Columbano Bordalo Pinheiro na EBAL, c. 1908. Fotografia reproduzida em: <i>Ilustração Portuguesa</i> , 1908 Out. 5, 137, p. 444. . . . .	109
<b>Figura 2.7</b> Aula de Pintura Histórica de Veloso Salgado na EBAL, 1912. Fotografia Joshua Benoliel, AML-F, cota: PT/AMLSB/JBN/002814. . . . .	110
<b>Figura 2.8</b> Paleta e pincéis de José Malhoa. n.d. [início do séc. XX]. MJM, inv. 31499 TC. Fotografia de José Pessoa. Disponível em: <a href="http://www.matrizpix.dgpc.pt">www.matrizpix.dgpc.pt</a> . . . . .	116
<b>Figura 2.9</b> Aula de Pintura Paisagem de Carlos Reis na EBAL (execução do esboço), c. 1908. Fotografia reproduzida em: <i>Ilustração Portuguesa</i> , 1908 Out. 5, 137, p. 444. . . . .	119
<b>Figura 3.1</b> Telas engradadas com camada de preparação, séc. XIX, 45 x 36 cm, PNA, inv. PNA5517 e PNA55174. . . . .	134
<b>Figura 3.2</b> Painele em madeira com camada de preparação acinzentada, séc. XIX, 27 x 22cm (n.º 3), PNA, inv. PNA55157. . . . .	137
<b>Figura 3.3</b> Painele em madeira com camada de preparação, acinzentada, séc. XIX, 35 x 26,5 cm (n.º 5), PNA, inv. PNA55157. . . . .	137
<b>Figura 3.4</b> Painele em madeira com camada de preparação branca /amarelada , séc. XIX, 46 x 37,5 cm (n.º 8), PNA, inv. PNA55172. . . . .	137
<b>Figura 3.5</b> Estudo para Amor e Psiché (frente e verso), 1891, Veloso Salgado, óleo sobre cartão, 33 x 24 cm, MJM, inv. Pin542. Disponível em: <a href="http://www.matriznet.dgpc.pt">www.matriznet.dgpc.pt</a> . . . . .	139
<b>Figura 3.6</b> Cartão com camada de preparação acinzentada, séc. XIX, 24 x 19 cm (n.º 2), PNA, inv. PNA55154. . . . .	140
<b>Figura 3.7</b> Cartão com camada de preparação acinzentada, séc. XIX, 27 x 22 cm (n.º 3), PNA, inv. PNA55155. . . . .	140
<b>Figura 3.8</b> Cartão com camada de preparação amarelada, séc. XIX, 35 x 26,7 cm (n.º 5), PNA, inv. PNA55156. . . . .	140
<b>Figura 3.9</b> Varella, J. N. c. 1913-1920. <i>A Favrel Lisbonense</i> [catálogo]. Lisboa: A Editora Limitada, p. 64. . . . .	159
<b>Figura 3.10</b> <i>O Cardeal D. Henrique recebendo a notícia da morte de D. Sebastião</i> . 1861. Marciano Henriques da Silva, óleo sobre tela, 174 x 59 cm, DCR-FCT-UNL. Fotografia de Beatriz Crespo, Sílvia Vieira, Teresa Garret e Vera Gomes. . . . .	161



<b>Figura 3.11</b> <i>Cinco artistas em Sintra</i> . 1855. João Cristino da Silva, óleo sobre tela, 86,3 x 128,8 cm, MC-MNAC, inv. 23. Fotografia de Diogo Sanches. . . . .	167
<b>Figura 3.12</b> <i>A primeira impressão do artista</i> . 1856. João Cristino da Silva. Gravura reproduzida em: <i>O Occidente</i> , 15 Abr. 1880, 56. . . . .	168
<b>Figura 3.13</b> Secativo <i>Flamand</i> para pintura a óleo da marca Lefranc & C.ie. séc. XIX. PNA Fotografia de Beatriz Crespo. . . . .	180
<b>Figura 3.14</b> Essência de terebintina rectificada, essência <i>grasse</i> e essência de lavanda, presentes numa caixas de tintas da marca A. Lacroix, séc. XIX. PNA, inv. PNA3602. . . . .	186
<b>Figura 4.1</b> Anúncio publicitário da Drogaria Peninsular, 1888, em: Campos, 1888: 396. . . . .	210
<b>Figura 4.2</b> Catálogo da drogaria Serzedello & C. <sup>a</sup> (capa e p.3), 1853.. . . .	214
<b>Figura 4.3</b> Fatura da drogaria de Camillo Manoel Alves Gil. 12 Ago. 1875. <i>Livro de Despesas</i> , 1870-1876, cota: 1-C-SEC.142. Acessível no Arquivo da ABAL.. . . .	215
<b>Figura 4.4</b> Fatura da drogaria de A. M. Antunes, sucessor de Manuel Costenla. 23 Abr. 1880. <i>Correspondência recebida</i> , Vol. II, 1856-1880, cota: 3-A-SEC.54. Acessível no Arquivo da ABAL. . . . .	217
<b>Figura 4.5</b> Fachadas da papelaria Araujo & Sobrinho. c. 1900. Fotografia: Arquivo da Araujo & Sobrinho em: <a href="http://www.araujosobrinho.pt">www.araujosobrinho.pt</a> . . . . .	220
<b>Figura 4.6</b> Anúncio publicitário da papelaria Au Petit Peintre, 1930, em: <i>O jornal da mulher</i> , Dez. 1930, 215. . . . .	221
<b>Figura 4.7</b> Capa do catálogo da Favrel Lisbonense, 1904. . . . .	225
<b>Figura 4.8</b> Página 2 do catálogo da Favrel Lisbonense, c. 1913-1920. . . . .	225
<b>Figura 4.9</b> Caixa de tintas da marca Le Roux, Paris, contendo 14 tubos da marca Mulard, c. 1873-1888, 8,2 x 16 x 36,5 cm x 26,7cm, PNA, inv. PNA56991. . . . .	227
<b>Figura 4.10</b> Anúncio publicitário da Lefranc & C.ie, 1903, em: Bachet, 1903, s.p. . . . .	229
<b>Figura 4.11</b> <i>Cena de Costumes Pitoresca</i> . 1860. Francisco José Resende, óleo sobre tela, 75,3 x 63,5 cm, PNP, inv. PNP587. Fotografia de Diana Conde. No reverso encontra-se a marca “Reeves & Sons Manufacturers 113 Cheapside London”. . . . .	231
<b>Figura 4.12</b> <i>O vitelo</i> . 1871. Tomás da Anunciação, óleo sobre tela, 41 x 76,5 cm, col. particular. Fotografia de Cabral Moncada Leilões. No reverso encontra-se a marca “Prepared by Charles Roberson 99, Long Acre London”. . . . .	231
<b>Figura 4.13</b> Auto-retrato de Paul Denis no atelier do pintor Eugène Favier. c. 1897, col. Tourett. Fotografia reproduzida em: <i>Autour de Paul Denis...</i> , 2007, p. 77. . . . .	233
<b>Figura 4.14</b> Carta de Paul Denis a Columbano Bordalo Pinheiro. 2 Jan. 1900. Arquivo do MNAC-MC.. . . .	234

<b>Figura 4.15</b> António Ramalho em Auvers-sur-Oise. c. 1883-1884, col. Tourett. Fotografia de Paul Denis, reproduzida em: <i>Autour de Paul Denis...</i> , 2007, p. 69. . . .	236
<b>Figura 4.16</b> Móvel para guardar tintas pertencente a José Malhoa. MJM, inv. 4. Fotografia de José Pessoa. Disponível em: <a href="http://www.matrizpix.dgpc.pt">www.matrizpix.dgpc.pt</a> . Contém uma placa com a inscrição <i>Couleurs Fines / Maison Merlin Paul Denis S.r – 19 rue de Médicis,</i> <i>Paris.</i> . . . . .	239
<b>Figura 4.17</b> Denis Merlin e a sua mulher, c. 1884. Fotografia de Paul Denis, reproduzida em: <i>Autour de Paul Denis...</i> , 2007, p. 72.. . . . .	240
<b>Figura 4.18</b> Carta de Paul Denis a Columbano Bordalo Pinheiro. 23 Abr. 1910. Arquivo do MNAC-MC.. . . . .	241
<b>Figura 4.19</b> Loja na rua dos Médicis, n.º19 e mulher de Paul Denis, 1902. Fotografia de Paul Denis, reproduzida em: <i>Autour de Paul Denis...</i> , 2007, p. 75. . . . .	242

## Índice de Tabelas

<b>Tabela 1.1.</b> Bibliografia de referência estrangeira selecionada. . . . .	26
<b>Tabela 1.2</b> Manuais e livros sobre técnicas da pintura presentes nas bibliotecas da ABAL e da APBA, durante o século XIX e início do século XX. . . . .	43
<b>Tabela 1.3.</b> Livros sobre técnicas da pintura presentes na RBPP, durante o século XIX. . . . .	55
<b>Tabela 1.4.</b> Traduções de manuais de pintura publicados em língua portuguesa do final do século XVIII ao início do século XX. . . . .	57
<b>Tabela 2.1</b> Documentos identificados que contêm programas curriculares dos cursos de Pintura da ABAL.. . . .	81
<b>Tabela 2.2</b> Documentos identificados que contêm programas curriculares do curso de Pintura da APBA.. . . .	82
<b>Tabela 2.3</b> Professores de Pintura Histórica na ABAL (1836-1927). . . . .	101
<b>Tabela 2.4</b> Professores de Pintura de Paisagem na ABAL (1836-19..). . . . .	102
<b>Tabela 2.5</b> Professores de Pintura Histórica na APBA (1836-1923) . . . . .	102
<b>Tabela 2.6</b> Número de alunos matriculados nos cursos de Pintura da ABAL e na APBA . . . . .	105
<b>Tabela 3.1</b> Registos da compra de materiais para a execução das camadas de preparação na ABAL . . . . .	147
<b>Tabela 3.2.</b> Trabalhos de moagem de pigmentos na ABAL . . . . .	166



## Lista de abreviaturas

- ABAL** – Academia de Belas Artes de Lisboa  
**AML-F** – Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico  
**ANBA** – Academia Nacional de Belas Artes  
**APBA** – Academia Portuense de Belas Artes  
**ANTT** – Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
**ATSR** – *Art Technological Source Research*  
**BA-FCG** – Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian  
**BNP** – Biblioteca Nacional de Portugal  
**BPMP** – Biblioteca Pública Municipal do Porto  
**CMAG** – Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves  
**EBAL** – Escola de Belas Artes de Lisboa  
**EBAP** – Escola de Belas Artes do Porto  
**FBAUL** – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa  
**FBAUP** – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
**FCSH-UNL** – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa  
**FCT-UNL** – Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa  
**FLUL** – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
**ICOM-CC** – *International Council of Museums – Conservation Committee*  
**IIC** – *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*  
**MGV** – Museu Nacional Grão Vasco  
**MJM** – Museu de José Malhoa  
**MNAC-MC** – Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado  
**PNA** – Palácio Nacional da Ajuda



## Introdução

A importância do estudo da tecnologia da arte tem sido reconhecida nas últimas décadas enquanto fonte de informação, não só para determinar a história material dos objetos, mas também para contribuir para o conhecimento dos aspetos culturais relacionados com a sua criação e o uso. Em Portugal, acompanhando esse crescente interesse pela materialidade da obra de arte, têm surgido os primeiros estudos sobre os materiais e as técnicas de artistas portugueses. Contudo, até à data não foi desenvolvida uma investigação sistemática sobre os métodos e práticas artísticas dos pintores portugueses do século XIX e início do século XX.

Para ultrapassar essa lacuna, numa altura em que a relevância do tema é cada vez mais assumida, mostra-se necessária a realização de estudos aprofundados, explorando, articulando e confrontando os resultados obtidos através de análises laboratoriais das pinturas com as informações contidas em fontes documentais.

Neste contexto, entre 2010 e 2014, foi desenvolvido um projeto de investigação, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), designado *Crossing Borders: História, materiais e técnicas de pintores portugueses, 1850-1918 (Romantismo, Naturalismo e Modernismo)* (PTDC/EAT-EAT/113612/2009). O principal objetivo deste projeto foi desenvolver uma investigação de carácter interdisciplinar, de modo a estabelecer uma caracterização mais precisa destes movimentos artísticos, centrando-se no estudo dos materiais e das técnicas utilizados pelos pintores portugueses desse período e, como consequência, contribuir para um maior conhecimento dos mecanismos de degradação dos materiais de forma a desenvolver estratégias de conservação adequadas. Promovendo a colaboração entre diferentes disciplinas como a história da arte e as ciências da conservação, o projeto envolveu instituições museológicas, como o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, a Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves e o Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna.

Igualmente apoiada pela FCT, no âmbito do concurso de Bolsa de Doutoramento (SFRH/BD/70093/2010), a tese agora apresentada constituiu parte integrante deste projeto, tal como outros doutoramentos já defendidos ou em curso<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Teses concluídas: Montagner, C. 2015. *The brushstroke and materials of Amadeo de Souza-Cardoso combined in an authentication tool*; Sanches, D. 2016. *Conservação, materiais e técnicas na pintura a óleo de Tomás da Anunciação, João Cristino da Silva e Miguel Ângelo Lupi*; Silva, A. M. 2017. *History, materials and techniques of an artist's book: 'La Légende de Saint Julien l'Hospitalier' by Amadeo de Souza-Cardoso*. Teses em curso: Otero, V. *Bright colours: historically accurate reconstructions of Amadeo's palette*; Campos, M. F. *Materials and Techniques of Portuguese Naturalism: the case of António Silva Porto and Marques de Oliveira*.

## O tema

Esta investigação é dedicada aos materiais e às técnicas da pintura a óleo em Portugal, entre 1836 e 1914, tendo por base a análise e interpretação de fontes documentais. Formulado assim, este tema assume-se particularmente vasto e difícil, contribuindo para isso, sobretudo, a grande abrangência de conteúdos que cabem neste domínio, o que conduziu a um universo de pesquisa bastante alargado. De facto, não se optou por circunscrever o estudo a um material ou conjunto de materiais específicos da pintura a óleo, mas antes, por incluir uma variedade o mais completa possível de materiais de modo a abarcar toda a estrutura pictórica. Da mesma forma, também não se escolheu investigar os materiais e as técnicas de um pintor específico, o que à partida poderia ser tentador numa perspetiva de maior simplicidade metodológica.

Estas opções foram justificadas pela ausência de uma anterior abordagem de conjunto ao tema que se considera ser necessária nesta fase em que muito pouco se sabe sobre a materialidade da pintura em Portugal no período em estudo. Assim, esta investigação incide sobre quatro aspetos essenciais entendidos como estruturantes para o entendimento da questão. São eles: a difusão do conhecimento sobre materiais e técnicas da pintura a óleo através da literatura técnica; os métodos e as técnicas da pintura transmitidos no ensino nas Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto; os materiais da pintura a óleo; e, a produção e o comércio de materiais de pintura.

O presente estudo abarca grande parte do século XIX e início do século XX. Os limites cronológicos estabelecidos foram sendo ajustados ao longo da investigação, sendo decorrentes, sobretudo, das possibilidades oferecidas pela documentação identificada. Nesse sentido a pesquisa sofreu uma deslocação da fronteira cronológica inicialmente prevista.

Relativamente ao limite inicial estabeleceu-se a data de 1836, ano de criação das Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto. Contudo, constatou-se que o conhecimento técnico publicado em obras de períodos anteriores, como por exemplo o tratado de Filipe Nunes de 1615<sup>2</sup>, continuou a ter grande influência e a ser referenciado em literatura publicada durante o período em análise. Assim, embora correndo o risco de anacronismo, entendeu-se incluir fontes documentais anteriores ao período inicial estabelecido sempre que este prolongamento cronológico fosse justificado por uma maior compreensão dos aspetos da questão.

Ao princípio tinha-se definido como data final do estudo o ano de 1932, ano da morte de Artur Loureiro, um dos artistas que se previa estudar no âmbito do projeto *Crossing Borders*, o que não veio a acontecer. Para além disso, verificou-se que, a partir das primeiras décadas do século XX, a quantidade de informação sobre materiais e técnicas da pintura a óleo identificadas, tanto nas fontes manuscritas como em obras publicadas, se

---

2 Nunes e Ventura, 1982.



mostrou cada vez mais escassa. Como tal, estabeleceu-se o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, como baliza final do período a estudar, critério operativo que se justifica pelas possíveis alterações na circulação de materiais de pintura decorrentes deste acontecimento mundial.

No âmbito do enquadramento disciplinar esta tese insere-se no domínio do emergente campo de estudo da chamada História das Técnicas Artísticas<sup>3</sup> (*Technical Art History*) e, mais concretamente, numa subcategoria designada por *Art Technological Source Research* (ATSR) e que pode ser traduzida por “Investigação das Fontes da Tecnologia Artística”<sup>4</sup>. Nos parágrafos seguintes expõem-se os estudos recentes mais relevantes no âmbito destes domínios e analisa-se o seu contributo para o atual estado da questão.

## Estudos anteriores

### Contexto internacional

O estudo da materialidade da arte tem vindo a ser cada vez mais reconhecido como um importante campo de investigação, tendo sido designado, desde o final do século passado, como História das Técnicas Artísticas<sup>5</sup>. Segundo David Bomford, foi Joyce Plesters da National Gallery de Londres, a autora que definiu os seus parâmetros na conferência do *International Institute for Conservation of Historical and Artistic Works* (IIC), em Lisboa em 1972 (9 a 14 de Outubro), e uma das suas principais impulsionadoras<sup>6</sup>. Trata-se de uma área de estudo interdisciplinar combinando investigações em história da arte com análises científicas aos próprios objetos artísticos e possíveis reconstituições dos materiais históricos<sup>7</sup>. A História das Técnicas Artísticas integra as indispensáveis investigações em fontes documentais, recentemente denominadas por *Art Technological Source Research*<sup>8</sup>.

O grupo de investigação ATSR foi concebido por Ad Stijnman e concretizou-se, em Março de 2002, numa reunião de dez investigadores, de diferentes países e com diferentes especialidades como a história da arte, as ciências da conservação e a documentação histórica, que decorreu em Amesterdão<sup>9</sup>. O principal objetivo do grupo foi “tornar-se uma plataforma para partilhar e disseminar informação no campo das fontes dos materiais e das técnicas artísticas”<sup>10</sup>. As fontes de apoio à História das Técnicas Artísticas

---

3 A tradução para português de *Technical Art History* proposta pela investigadora brasileira Alessandra Rosado na sua tese de doutoramento (Rosado, 2011) foi de “História da Arte Técnica”. Contudo, julga-se mais correta a designação “História das Técnicas Artísticas”.

4 O grupo de trabalho ATSR do ICOM-CC optou pela tradução francesa de: *Étude des Sources sur les Techniques Artistiques*; e, em espanhol pela designação: *Investigación de las Fuentes de la Tecnología Artística* (ICOM-CC 16th Triennial Conference – Lisbon 2011: 1).

5 Bomford, 1998; Ainsworth, 2005; Hermens, 2012.

6 Bomford, 1998: 9.

7 Stijnman, 2008; Clarke, 2009; Stoner, 2015.

8 Clarke, 2008.

9 Stijnman, 2014; Stijnman, 2016.

10 Stijnman, 2014.

podem assumir diferentes tipologias. Ad Stijnman divide-as em duas categorias: as fontes textuais e as fontes audiovisuais. Estas últimas integram imagens, como ilustrações, pinturas e fotografias, ou registos de som e imagem, por exemplo, de artistas no seu espaço de trabalho. As fontes textuais podem incluir tratados técnicos, manuais, livros de receitas, documentação de contabilidade de fornecedores e artistas, anúncios publicitários, catálogos de fornecedores, inventários, correspondência, diários, transcrições de entrevistas com artistas e muito mais<sup>11</sup>. Como referiu Erma Hermens, o estudo quer das fontes visuais quer das fontes textuais contribui significativamente para a compreensão da complexidade material das obras de arte, tanto em termos do seu significado como da sua produção num determinado lugar e tempo<sup>12</sup>.

O primeiro simpósio do grupo ATSR teve lugar em Amesterdão, em 2004, e desde então, bienalmente foram realizados outros encontros, dos quais têm sido publicadas atas que podem ser consideradas como exemplos de boas práticas neste domínio<sup>13</sup>. Em 2005, o grupo de trabalho foi convidado a integrar o *International Council of Museums – Conservation Committee* (ICOM-CC) que tem atualmente mais de 150 membros<sup>14</sup>.

Nas últimas décadas têm vindo a ser desenvolvidas diversas investigações no âmbito da História das Técnicas Artísticas e, particularmente, da ATSR.

Em 1980, Anthea Callen, no âmbito da sua tese de doutoramento realizada no Courtland Institute of Art da Universidade de Londres, apresentou o primeiro estudo alargado sobre os materiais e as técnicas dos pintores em França no século XIX, intitulado: *Artists' Materials and Techniques in Nineteenth-century France*. Com base nesta investigação Callen publicou em 2000, *The Art of Impressionism: Painting, Technique and Making of Modernity*<sup>15</sup>, em que apresenta os métodos de trabalho e os materiais dos pintores impressionistas, num período anterior a 1900, baseando-se em estudos científicos das pinturas e em fontes documentais, tais como manuais e tratados sobre técnicas da pintura e registos de fornecedores. Mais recentemente, em 2015, a mesma autora publicou o livro intitulado *The Work of Art: Plein-air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-century France*<sup>16</sup> que constitui um excelente exemplo de como um estudo detalhado dos aspetos materiais e técnicos suporta e amplia o conhecimento da história da arte do século XIX. Nesta obra, são analisados os materiais disponíveis aos artistas e os métodos de trabalho da pintura ao ar livre, de pintores desde Pierre-Henri de Valenciennes até Camille Pissarro e Paul Cézanne. Callen defende que o aumento da popularidade da pintura ao ar livre estimulou os desenvolvimentos e inovações nas tintas e nos materiais, mais do que o contrário, ou seja, que teriam sido os novos materiais

---

11 Nadolny, et al. 2012: 3; Stijnman, 2016: 3; Stijnman, 2008: 3-5.

12 Hermens, 2012:159.

13 Clarke, et al, 2005; Kroustallis et al., 2008; Hermens e Townsend, 2009; Clarke, et al., 2012; Dubois, et al. 2014; Eyb-Green, et al, 2016.

14 Nadolny, et al. 2012: 3; Stijnman, 2016: 7.

15 Callen, 2000.

16 Callen, 2015.

e equipamentos a fomentar a pintura fora dos ateliers. Esta publicação dedica particular atenção aos utensílios e às técnicas da pintura ao ar livre utilizando uma grande quantidade de fontes visuais como pinturas, fotografias, gravuras e caricaturas. Inclui, ainda, informações baseadas em anúncios publicitários das marcas fornecedoras de materiais de pintura e estabelece a influência dos tratados da pintura, em particular do de Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (1708)<sup>17</sup>, no desenvolvimento das técnicas da pintura ao ar livre.

O primeiro estudo detalhado sobre materiais e técnicas da pintura a óleo no século XIX em Inglaterra, exclusivamente baseado em fontes documentais, foi desenvolvido por Leslie Carlyle na sua tese de doutoramento, em 1991, realizada no Courtland Institute of Art da Universidade de Londres e intitulada *A Critical Analysis of Artist's Handbooks, Manuals and Treatises on Oil Painting Published in Britain Between 1800-1900: with reference to selected eighteenth century sources*. Esta investigação baseia-se em literatura técnica sobre pintura a óleo, publicada em Inglaterra durante o século XIX, e em catálogos de fornecedores, apresentando pormenorizadas informações sobre os materiais da pintura e as suas técnicas. Em 2001, este estudo resultou no livro *The Artist's Assistant: Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900 With Reference to Selected Eighteenth-century Sources*<sup>18</sup>, que constituiu uma referência fundamental para a presente investigação.

Desde o final da década de 1980, Leslie Carlyle tem publicado numerosos estudos sobre os materiais e as técnicas da pintura a óleo no século XIX<sup>19</sup>. Igualmente, tem desempenhado um papel pioneiro no desenvolvimento do conceito de reproduzir, com a máxima precisão histórica possível, receitas antigas obtidas através da pesquisa de fontes documentais, com o objetivo de compreender melhor a experiência do artista no uso dos seus materiais, as razões que determinaram as suas escolhas e a aparência final do seu trabalho<sup>20</sup>. O conceito de “*historical accuracy*” nestas reconstruções, introduzido por Carlyle, por volta de 1992-1993<sup>21</sup>, destaca a importância de selecionar materiais historicamente apropriados, de forma a analisar as propriedades e as características do seu envelhecimento. Consequentemente, permite produzir reconstruções que servem de referência para a interpretação visual das superfícies pintadas, possibilitando também a constituição de uma base para comparação com os materiais originais das pinturas, estudados através de análises químicas e instrumentais<sup>22</sup>.

---

17 Ver Anexo 1.

18 Carlyle, 2001.

19 Ver Bibliografia.

20 Carlyle, 2006.

21 Este conceito foi introduzido no decorrer das reconstruções históricas de vernizes no Canadian Conservation Institute, em 1992-1993, e desenvolvido em projetos de reconstruções seguintes (Stols-Witlox, 2014: 26-27). Leslie Carlyle explica e desenvolve este princípio em várias publicações: Carlyle, 2006; Carlyle et al, 2008; Carlyle 2012a; Stols-Witlox et al, 2012.

22 Carlyle e Witlox, 2005: 53.

Um dos exemplos mais notáveis do trabalho interdisciplinar no domínio dos materiais e das técnicas da pintura a óleo foi o da série de exposições intituladas *Art in the Making*, apresentadas na National Gallery em Londres entre 1988 e 2004<sup>23</sup>. Nestas exposições – *Rembrandt* (1988), *Pintores italianos antes de 1400* (1989), *Impressionismo* (1990), *Desenho subjacente em pinturas do Renascimento* (2002) e, *Degas* (2004) – as obras de arte foram apresentadas acompanhadas de informações sobre os seus materiais e técnicas, temas que detalhadamente se encontram expostos nos respetivos catálogos<sup>24</sup>. Em particular, o da exposição dedicada aos pintores impressionistas constituiu uma importante referência para este estudo.

O crescente interesse nas possibilidades oferecidas pelas fontes históricas no apuramento dos materiais e das técnicas da pintura tem sido demonstrado em diversas conferências. Em 1993, em Praga, teve lugar o simpósio dedicado às técnicas de obras de arte da região central europeia, organizado pelos *Archives of Art Technology* e que viria a ser o primeiro de cinco simpósios internacionais dedicados às técnicas da pintura, à sua história, aos seus materiais e às práticas de atelier. O segundo encontro ocorreu entre 26 e 29 de Junho de 1995, na Universidade de Leiden, em Amesterdão, e intitulou-se *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*. O grande objetivo deste simpósio e, da publicação que dele resultou, foi promover um diálogo mais profícuo entre historiadores da arte, conservadores e cientistas da conservação, apresentando diferentes abordagens ao estudo histórico das técnicas da pintura<sup>25</sup>. O livro de atas deste encontro reúne 25 contributos baseados em investigações históricas, análises científicas e estudo de fontes documentais, tais como tratados e literatura técnica sobre pintura. Neste volume encontra-se o artigo de Leslie Carlyle, intitulado *Beyond a Collection of Data: What We Can Learn from Documentary Sources on Artists' Materials and Techniques*<sup>26</sup>, no qual se demonstrou como a investigação em fontes documentais pode informar e complementar a análise científica das pinturas.

Depois deste, outros encontros se seguiram: a conferência do IIC que teve lugar em Dublin, em 1998, *Painting Techniques: History, Materials, and Studio Practices*; a conferência na National Gallery em Londres, em 2009, *Studying Old Master Paintings: Practice and Technology*; e, mais recentemente, no Rijksmuseum em Amesterdão, em 2013, o simpósio *Painting Techniques: History, Materials, Studio Practices*<sup>27</sup>.

Em 1998, publicou-se a obra *Looking through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research* que reúne 21 artigos sobre a pintura europeia desde a idade média até ao século XIX. Erma Hermens, a editora, justificou a publicação da obra pelo grande interesse na histórica técnica da arte

<sup>23</sup> Leighton, 1998.

<sup>24</sup> Bomford et al. 1988; Bomford, et al. 1989; Bomford, et al. 1990; Bomford, et al. 2002; Bomford, et al. 2004.

<sup>25</sup> Wallert, et al, 1995: viii.

<sup>26</sup> Carlyle, 1995: 1-5.

<sup>27</sup> Roy e Smith, 1998; Spring, et al., 2011; Wallert, 2016.

demonstrada, em 1995, no simpósio de Leiden. Este volume reúne contributos de conservadores, cientistas da conservação e historiadores da arte, numa interdisciplinaridade cuja relevância foi então defendida por Leslie Carlyle nos seguintes termos:

*For the art historian to ignore the material aspects of painting is to leave out something of vital importance to the artist. And to be ignorant of changes that are physical can lead to quite unnecessary misunderstandings. For the painting conservator to ignore the theoretical context is equally remiss. For neither to benefit from the knowledge of the other is simply to remain stuck in the ruts formed by a centuries old debate*<sup>28</sup>.

O programa de investigação interdisciplinar MOLART, desenvolvido entre 1995 e 2002, e financiado pela Netherlands Organisation for Scientific Research, reuniu conservadores, historiadores da arte e cientistas que, juntos, investigaram os aspetos moleculares do envelhecimento em obras de arte pintadas<sup>29</sup>. Esta investigação foi continuada com o programa De Mayerne, entre 2002 e 2006<sup>30</sup>. Ambos os programas, coordenados por Jaap J. Boon, permitiram alargar o conhecimento sobre os processos de envelhecimento das pinturas e o desenvolvimento de novos métodos analíticos para o estudo da pintura, tendo sido suportados pelo estudo de fontes documentais e pela realização de reconstruções históricas de materiais.

Igualmente na Holanda, em 2005, o Van Gogh Museum, o Netherlands Institute for Cultural Heritage e a companhia Shell constituíram uma equipa interdisciplinar para desenvolver o projeto *Van Gogh's Studio Practice*. O objetivo era conhecer melhor os materiais e equipamentos, as técnicas e as condições de trabalho de Van Gogh, baseando-se na investigação laboratorial das suas pinturas, bem como na sua correspondência e nos manuais técnicos de pintura referidos nas suas cartas. Os resultados deste projeto foram publicados num extenso livro em 2013<sup>31</sup>.

Lance Mayer e Gay Myers publicaram, em 2011, um estudo aprofundado dos materiais e das técnicas usados pelos pintores americanos desde o período colonial até 1860. Esta obra teve por base uma extensa investigação apoiada, sobretudo, em fontes documentais, tais como, manuais técnicos de pintura, livros de receitas, correspondência, artigos e anúncios em publicações periódicas. Em 2013, os mesmos autores, publicaram um segundo volume, abrangendo o período de 1860 a 1945. Em conjunto, estas duas obras fornecem uma visão alargada sobre os materiais utilizados pelos pintores americanos, sobre o conhecimento que tinham das características dos seus materiais e sobre o comércio e a circulação de materiais nos Estados Unidos da América, no século XIX e primeira metade do século XX.

---

28 Carlyle, 1998: 26.

29 Clarke e Boon, 2003.

30 Boon e Ferreira, 2006.

31 Jansen, et al, 2013.

A obra *The Conservation of Easel Paintings*<sup>32</sup>, publicada em 2012, apresenta o resultado do trabalho interdisciplinar desenvolvido no estudo dos materiais e das técnicas da pintura a óleo. Com o contributo de especialistas de diferentes áreas, este livro reúne textos sobre os diversos materiais da pintura de cavalete, reconstruções históricas de materiais, os métodos científicos de exame e análise e tratamentos de conservação e restauro. Inclui, igualmente, uma exposição detalhada sobre o estado da arte da investigação a partir fontes documentais, redigida por Nadolny et al.<sup>33</sup> que, fornecendo indicações sobre as boas práticas neste campo, constituiu, como se verá, uma referência extremamente útil para esta investigação.

Igualmente nas últimas décadas, o acesso dos pintores aos seus materiais e fornecedores é uma questão que têm suscitado maior interesse. Ainda nas de 1880 e 1890, Alexander Katlan dedicou alguns estudos sobre os fornecedores de materiais dos pintores americanos no século XIX<sup>34</sup>.

Em 2001, Stéphanie Constantin publicou um artigo sobre as casas comerciais parisienses que forneciam materiais de pintura aos pintores da “escola de Barbizon”, desde a década de 1820 até ao final do século XIX<sup>35</sup>. Este texto inclui informações sobre a história e as atividades destes comerciantes.

A tese de doutoramento de Clotilde Roth-Meyer, apresentada em 2004, na Universidade de Paris, resultou no primeiro estudo alargado sobre os fornecedores de materiais em Paris no século XIX<sup>36</sup>. Com esta investigação, a autora apresentou um levantamento exaustivo dos comerciantes, tendo por base os almanaques do comércio de Paris, e analisou detalhadamente os perfis dos fornecedores, as características dos seus estabelecimentos, os materiais comercializados e as relações entre os comerciantes e os artistas.

Em 2011, Pascal Labreuche publicou o livro intitulado *Paris, capitale de toile à peindre XVIIIe-XIXe siècle*<sup>37</sup> no qual são descritas as características das telas e das camadas de preparação, bem como os aspetos da sua produção e comercialização. Uma versão não publicada desta obra incluía uma série de anexos onde constava um reportório de fornecedores de telas e outros materiais de pintura. Esse reportório encontra-se atualmente apresentado *online* e intitula-se *Guide Labreuche: Guide Historique des Fournisseurs de Matériel pour Artistes à Paris 1790-1960*<sup>38</sup>. Nele se apresentam os dados históricos das casas comerciais, a sua localização, atividades, marcas de fabrico e fotografias dos estabelecimentos.

---

32 Stoner e Rushfield, 2012.

33 Nadolny, et al., 2012.

34 Katlan, 1987; Katlan, 1992; Katlan, 1999.

35 Constantin, 2001.

36 Roth-Meyer, 2004.

37 Labreuche, 2011.

38 Disponível em: <http://www.labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr/>.

Tal como este repositório, também se encontra *online* o que tem vindo a ser desenvolvido por Jacob Simon, da National Portrait Gallery, em Londres, intitulado *British Artists' Suppliers, 1650-1950*<sup>39</sup>. Este diretório, dedicado aos fornecedores britânicos, foi inicialmente realizado em parceria com Cathy Proudlove que, igualmente, desenvolveu uma base de dados sobre carimbos e marcas de fornecedores para o The Courtauld Institute of Art<sup>40</sup>.

Os arquivos das grandes marcas fornecedoras de materiais de pintura do século XIX também têm sido objeto de estudos. São disso exemplos os de Sally Woodcock sobre a companhia inglesa Roberson & Co<sup>41</sup>, os de Leslie Carlyle e de Mark Clarke sobre o arquivo da Winsor & Newton<sup>42</sup> e, o de Brian D. Barrett sobre o fabricante belga Blockx<sup>43</sup>.

### Contexto português

Os materiais e as técnicas utilizados por pintores portugueses, durante o século XIX e início do século XX, não se encontram amplamente estudados. As publicações realizadas sobre os pintores a óleo portugueses são constituídas sobretudo por monografias que geralmente excluem os aspetos materiais da sua produção artística. Assim, o número de obras dedicadas a estes temas é relativamente limitado, ainda que se tenha verificado nos últimos anos um crescente interesse em aprofundar o conhecimento sobre a materialidade das pinturas produzidas neste período.

Um dos primeiros exemplos da colaboração interdisciplinar entre a história da arte e as ciências da conservação, em Portugal, encontra-se no catálogo da exposição dedicada a Silva Porto (1850-1893), publicado em 1993<sup>44</sup>. Este catálogo inclui um estudo técnico de 29 pinturas deste artista, de forma a caracterizar a sua pincelada, os suportes, as camadas de preparação e as camadas cromáticas<sup>45</sup>. Contém igualmente os resultados de uma investigação em duas áreas relevantes: uma dedicada ao estudo das assinaturas e formatos das pinturas de Silva Porto<sup>46</sup> e, outra, dedicada às questões de autenticidade e datação<sup>47</sup>.

Tal como estes, outros estudos sobre materiais e técnicas de pintores portugueses do século XIX têm igualmente sido realizados no âmbito de exposições. Foi o caso, por exemplo, em 2001, da exposição dedicada a Alfredo Keil (1850-1907), cujo catálogo apresenta os trabalhos de conservação e restauro de 27 pinturas deste artista, datadas de 1867 a 1897, incluindo informações sobre os suportes, camadas de preparação,

39 Simon, 2011-2017. Disponível em: <http://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers.php>

40 Disponível em: <http://colourmenstamps.courtauld.ac.uk/>

41 Woodcock, 1995; Woodcock, 1997; Woodcock, 2007.

42 Clarke e Carlyle, 2005a; Clarke e Carlyle, 2005b; Clarke e Carlyle, 2006; Carlyle, et al. 2011.

43 Barrett, 2009.

44 *Silva Porto 1850-1893*, 1993.

45 Cabral, et al., 1993a.

46 Cabral, et al., 1993b.

47 Cabral, et al., 1993c.

pigmentos e aglutinantes<sup>48</sup>. Em 2009, apresentou-se no Museu Nacional de Soares dos Reis (MNSR) a exposição intitulada *Esperando o Sucesso. Impasse académico e modernismo de Henrique Pousão (1859-1884)*. No respetivo catálogo analisam-se temas como os modelos deste pintor e o seu espaço de trabalho<sup>49</sup>.

Em 2007 e 2011, o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado (MNAC-MC) dedicou exposições ao pintor Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)<sup>50</sup>. No catálogo da exposição de 2011, encontra-se um estudo de Mercês Lorena sobre os materiais e as técnicas deste pintor tendo por base a análise laboratorial de cinco pinturas<sup>51</sup>.

Mais recentemente, em 2016, resultado da colaboração entre a Fundação Millenium BCP e a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, realizou-se uma exposição dedicada ao pintor Alves Cardoso (1882-1930). Na monografia que acompanhou a exposição, com textos e investigação de Daniela Simões, incluiu-se um capítulo dedicado às técnicas, materiais e assinaturas deste pintor<sup>52</sup>.

A crescente preocupação dos historiadores de arte em considerarem os aspetos técnicos da produção pictórica foi igualmente demonstrada por Nuno Saldanha na sua monografia dedicada ao pintor José Malhoa (1855-1933), publicada em 2010, e resultante do trabalho de investigação realizado na sua tese de doutoramento, apresentada em 2006. Esta obra incluiu um breve subcapítulo sobre as técnicas e os materiais de Malhoa, baseado sobretudo na correspondência do artista<sup>53</sup>.

De facto, nos últimos anos, tem sido no contexto académico que se têm realizado estudos que visam uma melhor caracterização material e técnica das obras de pintores portugueses do século XIX. Estas investigações têm resultado em teses de doutoramento, dissertações de mestrado e relatórios de estágio que constituem as fontes de conhecimento mais alargadas sobre o tema. Um desses exemplos, é a tese de doutoramento de Andreia Correia, de 2010, que apresenta a identificação dos resultados da análise de 23 pinturas de Henrique Pousão, o que lhe permitiu caracterizar os suportes, camadas de preparação, o desenho preparatório e a paleta usada por este pintor<sup>54</sup>. Nesse mesmo ano, Ana Rita Veiga apresentou uma dissertação de mestrado sobre os suportes metálicos na pintura de Francisco José Resende (1823-1893)<sup>55</sup>. Também sobre os suportes, mas neste caso os suportes celulósicos do século XIX e, em particular, os de três obras de João Marques de Oliveira (1853-1927), foi a dissertação realizada por Ana Lopes da Silva, em 2011<sup>56</sup>.

---

48 Ribeiro, et al., 2001.

49 Silva, 2009.

50 Lapa, 2007; Silveira, 2010.

51 Lorena, 2010.

52 Silva e Simões, 2016.

53 Saldanha, 2010: 153-155.

54 Correia, 2010.

55 Veiga, 2010; Veiga, 2011.

56 Silva, 2011; Lopes, 2011.



Em 2012, Sylvie Ferreira apresentou os resultados dos trabalhos de conservação e restauro de três pinturas de Columbano Bordalo Pinheiro, acompanhados por um estudo laboratorial que permitiu aprofundar os conhecimentos sobre as técnicas e os materiais utilizados por este pintor<sup>57</sup>. Anteriormente, em 2005, António João Cruz havia analisado os 64 tubos de tintas e pincéis existentes nas duas caixas de tintas de Columbano, pertencentes à coleção do MNAC-MC<sup>58</sup>. Esses mesmos tubos foram igualmente analisados por investigadores do projeto *Crossing Borders* em 2011, permitindo, desta forma aprofundar a caracterização da paleta de Columbano<sup>59</sup>.

O primeiro estudo laboratorial de pinturas de Veloso Salgado (1864-1945) foi apresentado na dissertação de mestrado de Ana Mafalda Cardeira, em 2014. Neste trabalho foi desenvolvida uma pesquisa de caracterização material e técnica de 12 “académias” de nu, realizadas por Veloso Salgado entre 1883 e 1893<sup>60</sup>.

Porém, um dos melhores exemplos de investigações realizadas sobre os materiais e as técnicas de um artista português onde a pesquisa documental informou e complementou os resultados laboratoriais é o da tese de doutoramento de Maria Aguiar sobre os materiais e as técnicas da pintura a óleo de Aurélia de Souza (1866-1922) e a sua relação com a conservação, defendida em 2013<sup>61</sup>. Neste estudo foram analisadas fontes manuscritas do Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e manuais de pintura publicados durante o século XIX, de modo a contextualizar a prática artística da pintora.

Entre 2005 e 2008, uma equipa multidisciplinar de investigadores da Universidade de Lisboa, pertencentes ao ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras, integrados no Centro de História, e ao Departamento de Química e Bioquímica da Faculdade de Ciências, desenvolveu o projeto *As Matérias da Imagem: os pigmentos na tratadística portuguesa entre a Idade Média e 1850*. Este projeto teve como ponto de partida a recolha sistemática de todas as informações sobre a preparação e utilização de pigmentos, bem como de outros materiais, utilizados na pintura portuguesa, desde a Idade Média até à primeira metade do século XIX. O principal objetivo consistiu na identificação de documentos inéditos, sobretudo receitas para preparação de pigmentos que pudessem ser posteriormente testadas em laboratório<sup>62</sup>.

Nos últimos anos, o investigador António João Cruz tem realizado um trabalho precursor de identificação e interpretação de tratados técnicos de pintura, escritos em língua portuguesa<sup>63</sup>. Os estudos por ele desenvolvidos constituem bases importantes para o estabelecimento da investigação em fontes históricas sobre os materiais e das técnicas

---

57 Ferreira, 2012.

58 Cruz, 2005.

59 Silva et al., 2011.

60 Cardeira, 2014; Cardeira, et al. 2013.

61 Aguiar, 2012.

62 Monteiro e Afonso, 2007.

63 Cruz, 2006; Cruz, 2007a; Cruz, 2007b; Cruz, 2009a; Cruz, 2010; Cruz e Monteiro, 2010;

da pintura em Portugal, desde a época medieval até ao início do século XX. Este autor tem igualmente contribuído para um maior esclarecimento da terminologia técnica<sup>64</sup> e facultado maiores esclarecimentos sobre a proveniência e a circulação de materiais de pintura em Portugal<sup>65</sup>.

Sob sua orientação, a investigação de Sónia Barros dos Santos, no âmbito do seu doutoramento em Conservação da Pintura defendido em 2013, resultou no primeiro estudo sobre os pigmentos e as cores da pintura a óleo em Portugal, durante o século XIX, suportado por fontes documentais<sup>66</sup>. Neste estudo, estes materiais foram identificados e descritos a partir de 14 obras impressas, publicadas entre 1788 e 1904. De forma a caracterizar o mercado de pigmentos e cores em Portugal, foram consultadas as estatísticas do comércio externo, entre 1796 e 1899, as pautas alfandegárias, entre 1782 e 1899, e os regimentos de preços de drogas e medicamentos, entre 1805 e 1895, e os fornecedores, especialmente os do Porto. Na sua tese, Sónia Barros dos Santos incluiu também um levantamento dos pigmentos adquiridos pela Academia Portuense de Belas Artes e pela Escola e Instituto Industrial Portuense, entre 1852 e 1900.

A síntese das investigações anteriores sobre materiais e técnicas da pintura a óleo em Portugal, no século XIX e início do século XX, aqui apresentada, mostra o quanto o conhecimento sobre estes temas é, simultaneamente, escasso e insuficiente. Por um lado, praticamente todos os estudos realizados, centrando-se na obra de um artista em particular, incidem sobre pintores nascidos já na segunda metade do século XIX e com atividade nas últimas décadas deste século, o que remete para um vazio de saber relativamente às práticas pictóricas anteriores à década de 1870.

Por outro lado, parece evidente que o atual entendimento sobre este tema se baseia sobretudo em análises laboratoriais das pinturas mais do que em investigações sobre fontes documentais. Os poucos estudos que contemplam a análise de documentação histórica são relativamente recentes e não abrangem nem uma larga amplitude de materiais pictóricos nem a totalidade do período em estudo. Como tal, esta investigação surge da vontade de procurar uma abordagem aos materiais e técnicas da pintura a óleo em Portugal, entre 1836 e 1914, que contribua para uma perspetiva integrada do tema.

### **Âmbito e objetivos gerais da investigação**

Como verificou Raquel Henriques da Silva, no contexto da história da pintura europeia, o século XIX remete para um impressionante conjunto de novidades<sup>67</sup>. Destas, a historiadora da arte destaca a reivindicação do estatuto da liberdade do artista e a valorização da inovação como critério de relevância. De facto, como verificara Jacques Lethève, numa sociedade em profunda mutação os artistas tornaram-se mais do que artesãos,

<sup>64</sup> Cruz, 2006; Cruz, 2007b; Cruz, 2009b;

<sup>65</sup> Cruz, 2013.

<sup>66</sup> Santos e Cruz, 2009a; Santos e Cruz, 2009b; Santos, 2011; Santos e Cruz, 2011; Santos, 2012, Santos, s.d.

<sup>67</sup> Silva, 2007: 119.

estatuto que até então lhes seria atribuído, para assumirem um lugar assente na inovação e no génio<sup>68</sup>. O mesmo autor destaca o papel das academias privadas que apresentavam modelos de formação diferentes da servil cópia dos mestres, base do ensino convencional, apresentando métodos que respeitavam a personalidade do futuro artista, dando-lhe liberdade para praticar segundo a sua expressividade<sup>69</sup>. Simultaneamente, segundo Martin-Fugier, o alargamento do mercado da arte e o estabelecimento da crítica contribuíram para a transformação das identidades no mundo artístico<sup>70</sup>.

A par destas rupturas, as inovações tecnológicas no domínio dos materiais disponíveis aos artistas, estão igualmente bem documentadas. Durante o século XVIII, os ecos da revolução industrial possibilitaram o desenvolvimento da química, que permitiu a descoberta de novos elementos e a síntese laboratorial de novos materiais. No século XIX, a indústria e o comércio colocaram ao serviço dos pintores tudo o que ele precisaria: telas já preparadas, um leque muito alargado de cores já moídas vendidas em tubos, óleos e vernizes prontos a usar. Como referia Pierre Garcia, ao efetuar estas tarefas, que anteriormente faziam parte do quotidiano do ofício, a indústria poderia passar a mensagem de que se “ocupava de tudo” e que os pintores não tinham de se preocupar senão com a execução das suas obras<sup>71</sup>.

Juntamente com a ampliação do número de materiais disponíveis a artistas, as práticas fraudulentas, com implicações diretas na qualidade dos materiais comercializados, também foram reportadas por diversos autores<sup>72</sup>. Estão descritas significativas adulterações de pigmentos, óleos e resinas, bem como a sua substituição por materiais mais baratos de qualidade inferior. A responsabilidade pela qualidade dos materiais e as suas consequências na conservação das pinturas dividia-se, assim, entre artistas que ignoravam as características dos materiais que usavam e os fabricantes que tiravam partido desta ignorância<sup>73</sup>.

Por outro lado, a experimentação de novos recursos materiais e de técnicas aumentou consideravelmente durante o século XIX<sup>74</sup>. Para Mayer e Myers tal resultou de uma combinação de circunstâncias, entre as quais, uma maior circulação de ideias sobre técnicas que os artistas poderiam discutir e comparar e, a iniciativa de alguns artistas em obter, eles mesmos, os melhores óleos e vernizes<sup>75</sup>. José Manuel Barros García apontava outros três fatores que justificavam as “transgressões” nas técnicas pictóricas desencadeadas neste período: a experimentação com técnicas mais ou menos fantasiosas, diretamente relacionada com uma forte tendência para a compreensão e recuperação das técnicas

68 Lethève, 1972: 12.

69 Lethève, 1972: 24-25.

70 Martin-Fugier, 2007: 419- 423.

71 Garcia, 1993: 21.

72 Daval, 1985; Carlyle, 1993a; Carlyle, 1993b; Townsend, et al., 1995; Carlyle, 1995; Carlyle, 2001; Clarke, 2009; Carlyle, et al., 2011.

73 Carlyle, 2001: 269-273; Garcia, 1993: 11-22; Callen, 1983: 19.

74 Carlyle, 2001: 265-267; Mayer e Myers, 2011: 89-96;

75 Mayer e Myers, 2011: 89.

dos grande mestres; a introdução de novos materiais de fabrico industrial; e, o desenvolvimento de “linguagens” pictóricas cada vez mais pessoais e expressivas<sup>76</sup>, que se enquadram no contexto das singularidades destacadas por Raquel Henriques da Silva, apontadas acima.

Seguindo a tendência que vinha do século anterior, no século XIX, principalmente em França e Inglaterra, foram publicados numerosos livros com instruções práticas para artistas<sup>77</sup> e que constituem hoje as melhores fontes de informação sobre o conhecimento dos materiais e das técnicas da pintura, então existente. Os propósitos destas publicações eram diversos. Entre eles encontrava-se, sobretudo, a intenção de constituírem um instrumento didático para os pintores, contendo detalhadas descrições sobre as características dos materiais e sobre as técnicas de execução. Outro propósito fundamental decorria da necessidade de informar os pintores sobre o uso de materiais estáveis e de qualidade, o que vinha na sequência da introdução no mercado de novos materiais e da sua frequente adulteração por parte dos fabricantes.

A preocupação quanto à durabilidade dos materiais e das próprias pinturas motivou o crescente aumento da investigação da história das técnicas pictóricas, baseada em fontes antigas<sup>78</sup>. Impulsionados pela observação do estado de conservação das pinturas e pela verificação da perda, por parte dos pintores, dos conhecimentos práticos que deveriam garantir a durabilidade das suas obras, no século XIX, vários são os autores que procuraram recuperar os segredos dos antigos mestres e reincorporá-los nas práticas modernas<sup>79</sup>. Como verificou Silvia Bordini, a recuperação de práticas adequadas que garantissem a funcionalidade estética e conservativa das pinturas, baseadas nas propostas filológicas do passado, coexistia com as aquisições científicas e industriais modernas na procura da mesma elevação de qualidade das antigas obras primas<sup>80</sup>.

Os parágrafos anteriores traçam uma síntese simplificada das inovações na pintura ocorridas durante o século XIX, no contexto internacional e, em particular, em países europeus. Apresentado este contexto, importa clarificar os principais objetivos da investigação aqui efetuada.

Um primeiro escopo foi o de tentar responder à seguinte questão: ter-se-ão feito sentir em Portugal as alterações no domínio dos materiais e das técnicas da pintura acima elencadas? Este primeiro objetivo foi ganhando cada vez mais pertinência, à medida que se foram apurando as ideias estabelecidas sobre o Portugal de então.

Efetivamente, sabe-se que a instável conjuntura política das primeiras décadas de oitocentos, motivada pela guerra civil que opôs os defensores do Antigo Regime ao Liberalismo, marcou de forma decisiva a modernização do país, atrasando-a em termos

---

<sup>76</sup> Barros García, 2001: 189.

<sup>77</sup> Bordini, 1995: 153-188; Carlyle, 2001: 1-19.

<sup>78</sup> Bordini, 1995: 156.

<sup>79</sup> Bordini, 1995: 157; Garcia, 1993: 21-22.

<sup>80</sup> Bordini, 1995: 158.

económicos, sociais e culturais. José-Augusto França na sua influente *História da Arte em Portugal no Século XIX* define uma arte portuguesa marcada por um *desajuste cronológico, num anacronismo que as dificuldades de informação no século XIX explicam, mesmo depois do caminho de ferro estabelecer ligação fácil com Paris*<sup>81</sup>. A situação geográfica periférica na Europa é apontada como uma das razões pela qual Portugal se manteve marginal relativamente aos movimentos de renovação estética que foram acontecendo desde o primeiro quartel do século XIX<sup>82</sup>. Partindo desta perspetiva, um conjunto de questões se foram colocando: será que esse eventual afastamento teve implicações na circulação e difusão do conhecimento técnico sobre a pintura a óleo em Portugal? Terão os pintores portugueses tido acesso ao grande número de livros sobre os materiais e as técnicas da pintura a óleo, publicados em França e Inglaterra, ao longo do século XIX? Nesse sentido, esta investigação procurou contribuir para a clarificação dos processos de disseminação e transmissão do conhecimento técnico sobre pintura a óleo, no período analisado, nomeadamente, através da acessibilidade à literatura técnica. Para isso, mostrava-se fundamental efetuar o levantamento dos manuais técnicos estrangeiros que chegaram a Portugal, bem como, das obras traduzidas e das que foram escritas em língua portuguesa.

Contudo, parecia evidente que o apuramento da difusão do conhecimento técnico sobre pintura não poderia ser circunscrito apenas ao estudo da literatura técnica. Um outro olhar, dirigido para as duas grandes instituições de ensino da Pintura – as Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto –, perfilava-se como um caminho a seguir, considerando o papel decisivo que estas tiveram na formação de sucessivas gerações de pintores.

Criadas em 1836, numa época de profundas mutações políticas, estas Academias, tardias relativamente às suas congéneres europeias, foram objeto de sucessivas críticas<sup>83</sup>. Apontava-se a escassez de meios e recursos, criticavam-se os métodos de ensino, baseados sobretudo na cópia de estampas, gessos e pintura antiga, comentava-se a deficiente preparação teórica dos professores e, censurava-se a incapacidade de transmitir aos alunos o espírito crítico necessário a uma renovação ou inovação artística. Este retrato, instituído ao longo do século XIX e paulatinamente perpetuado, merecia, contudo, uma nova verificação. No caso particular do ensino da Pintura, verificou-se que não existia, até à data, nenhum estudo detalhado que informasse sobre os percursos curriculares dos estudantes e sobre os conhecimentos lhes eram transmitidos sobre os materiais e as técnicas da pintura. Por isso mesmo, esta investigação procurou colmatar essa lacuna identificando e descrevendo os métodos de ensino da pintura a óleo, nas Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto, através da identificação e análise dos programas curriculares e dos recursos materiais disponibilizados nestas instituições.

81 França, 1991b: 360;

82 Baldaque, et al. 1996: 69.

83 França, 1990a: 226; França, 1991b: 63-64, 374; Araújo, 2002: 366.

O estudo dos materiais da pintura a óleo, em Portugal, no século XIX e inícios do século XX, foi assim desenvolvido, sobretudo, tendo em conta a literatura técnica identificada e a documentação consultada referente às Academias de Belas Artes. A estas fontes somaram-se outras como a documentação presente em espólios de alguns pintores, em particular de Silva Porto, de Marques de Oliveira e de Columbano Bordalo Pinheiro e, especialmente, através da imprensa periódica. Esta investigação procurou determinar e descrever os materiais da pintura a óleo referidos em fontes documentais, bem como, identificar quais os conhecimentos difundidos sobre as suas características e, em particular, sobre a sua estabilidade, procurando respostas para as seguintes questões: quais eram os materiais referidos e as suas características? Que indicações eram transmitidas relativamente à sua estabilidade e usos? A quem cabia a tarefa de preparar os materiais para a pintura? Tal como no contexto internacional, também em Portugal seriam reportadas adulterações e falsificações? O que sabiam os pintores portugueses sobre a qualidade dos seus materiais e que preocupações tinham relativamente à durabilidade das suas pinturas?

Estas perguntas convergem para a questão da produção e o comércio dos materiais de pintura em Portugal, que igualmente não se encontrava totalmente esclarecida. Nesse sentido, a identificação e análise dos fornecedores afigurava-se um caminho imprescindível na concretização deste objetivo. Considerou-se ser este um elemento basilar para uma maior compreensão do objeto em estudo, já que, por um lado, permitia maiores esclarecimentos sobre o acesso dos pintores aos seus materiais, por outro, ajudava a informar sobre os mecanismos de introdução, em Portugal, dos novos materiais disponibilizados pela indústria.

Como tal, pretendeu-se identificar os fornecedores de materiais de pintura, tanto em Lisboa como no Porto, e analisar aspetos como as suas tipologias, as suas localizações e os produtos comercializados. Igualmente, procurou-se aferir o uso dos materiais de pintura comercializados pelas companhias internacionais, por parte dos pintores portugueses. Esperava-se, assim, incorporar novos dados que permitissem confirmar ou refutar o paradigma estabelecido sobre o isolamento dos pintores portugueses, entendido como possível entrave ao acesso aos novos materiais comercializados no estrangeiro.

Estes temas conduzem ao principal objetivo desta tese: apresentar-se como o primeiro estudo sistemático sobre materiais e técnicas da pintura a óleo em Portugal, de grande parte do século XIX e início do século XX. Este objetivo comporta um propósito que se mostra particularmente sedutor: promover uma abordagem comparativa que permita discriminar as semelhanças e as diferenças entre as práticas pictóricas portuguesas e as descritas nas fontes estrangeiras que serviram de referência a estudo. Deste modo, esperava-se determinar as relações existentes e perspetivar o uso dos materiais e das técnicas da pintura a óleo em Portugal, num contexto histórico, tanto nacional como internacional.

## **Método de investigação e fontes**

A recolha de informação necessária ao desenvolvimento deste estudo processou-se em diversas etapas e teve como base diferentes fontes documentais. Considerando que o tema investigado se encontrava pouco estudado na sua globalidade, a sua abordagem exigiu um tempo de “assimilação” para ter em conta todas as pistas exploratórias.

Definidos os principais eixos de investigação, previa-se, à partida, que as fontes de informação se distribuíssem por diferentes tipologias de documentação histórica, tais como, literatura técnica coetânea sobre pintura a óleo, atas, livros de contabilidade, faturas, inventários, correspondência, diários, cadernos de apontamentos, biografias de artistas, almanaques do comércio, catálogos de fornecedores ou fotografias. Cada núcleo temático encontra-se servido por mais do que um núcleo documental, embora alguns dos temas definidos, pela sua natureza, sejam suportados maioritariamente por um mesmo conjunto de fontes. É o caso do estudo dos fornecedores de materiais de pintura para o qual se utilizaram, entre outras, os almanaques do comércio e os anúncios publicitários publicados na imprensa periódica.

A seleção das fontes não foi pautada por juízos de valores exclusivos. Todas as que foram possíveis localizar foram consideradas válidas para este estudo, independentemente da maior ou menor quantidade de informação proporcionada. Da mesma forma, esteve muito presente o objetivo de cruzar os dados oferecidos pelas diferentes fontes documentais, de forma a servir-se desse cruzamento para a máxima caracterização, quer dos materiais quer das técnicas da pintura, e proporcionar a abordagem comparativa que anteriormente se referiu.

Esta tarefa foi muito facilitada pela utilização de uma base de dados. Logo no princípio desta investigação foi construída uma base de dados inter-relacional através do programa *Filemaker Pro 11*. Esta ferramenta mostrou-se fundamental já que permitiu juntar, organizar e consultar, de forma rápida e acessível, a documentação reunida. Por exemplo, entre outras informações, foram inseridos dados sobre os manuais técnicos de pintura, os materiais adquiridos pelas Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto, ou sobre os fornecedores identificados. Grande parte da documentação consultada encontra-se disponível, nesta plataforma, através de imagem digitalizada, o que muito facilitou, sempre que necessário, a consulta dos documentos originais.

A documentação que serviu de base a esta investigação foi consultada, sobretudo, em arquivos e bibliotecas. De seguida, apresentam-se esses campos de trabalho e as fontes neles recolhidas.

O acervo documental da Academia de Belas Artes de Lisboa (ABAL) constituiu uma das importantes fontes utilizadas nesta investigação. Neste Arquivo foram consultados, entre outros, livros de contabilidade, correspondência, regulamentos e inventários. Estes e outros documentos foram, em 2010, sujeitos a um processo de digitalização

desenvolvido pelo Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT)<sup>84</sup>. Uma grande parte do acervo da ABAL foi disponibilizada no *site* da Direção Geral de Arquivos através da plataforma DIGITARQ<sup>85</sup>, facilitando assim a sua consulta, apesar da informação não ter sido tratada arquivisticamente. De facto, o sistema arquivístico respeitou a organização dos documentos de acordo com a sua ordem original, não cronológica. Por outro lado, a pesquisa foi bastante árdua uma vez que o âmbito e o conteúdo de cada documento estavam apenas sumariamente descritos impossibilitando a identificação exata dos assuntos tratados em cada um deles. Por exemplo, verificou-se que os livros inseridos na categoria “correspondência” continham uma miscelânea de tipologias de documentação que, para além de cartas e ofícios, incorporavam, ainda, faturas, regulamentos, inventários e outros. Assim, devido à dificuldade em saber exatamente o que cada livro continha e na impossibilidade de consultar a totalidade dos 264 livros que constituem este acervo, por limitações temporais, decorrentes também da morosidade da plataforma, é possível que alguma informação útil para este estudo não tenha sido analisada.

Um conjunto significativo de documentação proveniente da ANBA encontra-se no fundo José de Figueiredo do Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA)<sup>86</sup>. Este fundo foi digitalizado e encontra-se, desde 2013, disponibilizado *online*, igualmente através da plataforma DIGITARQ. De forma a complementar os dados recolhidos através do Arquivo da ANBA, consultaram-se diversos documentos deste fundo, tais como relatórios, inventários, listagens de livros e faturas.

Outra documentação, igualmente relativa à ABAL, foi consultada no Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e que, tal como a da ANBA, não recebeu qualquer tratamento de arquivístico. Os documentos encontram-se em caixas e distribuídos sem critério cronológico ou temático, o que constituiu um obstáculo à sua consulta. Neste Arquivo foram consultados regulamentos, correspondência, relatórios e programas, listagens diversas e faturas.

As informações respeitantes à Academia Portuense de Belas Artes (APBA) foram obtidas, maioritariamente, no Arquivo Histórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Grande parte da documentação relativa ao fundo da APBA encontra-se digitalizada e disponível *online* no repositório temático da Universidade do Porto<sup>87</sup>. Por isso mesmo, e porque a documentação se encontra tratada segundo uma organização cronológica e por tipologia de documento, a sua consulta foi bastante mais facilitada do que a relativa à da ABAL, permitindo a sua seleção de acordo com os critérios definidos para esta investigação. A documentação selecionada que não se encontra disponível no referido repositório foi consultada presencialmente. Neste Arquivo os tipos de documentos consultados são muito semelhantes aos consultados sobre a ABAL: regulamentos,

---

84 Sobre este processo ver: Freire, 2010.

85 Disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4601727>

86 Disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4720942>

87 Disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/787>



correspondência, relatórios e programas, registos de receita e despesa, catálogos e inventários.

A informação recolhida nestes quatro Arquivos, proveniente sobretudo de documentação inédita, mostrou-se fundamental para fornecer novos dados sobre os planos de estudos, os métodos de ensino e os recursos bibliográficos e materiais disponibilizados pelas Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto.

Na tentativa de encontrar informações mais precisas sobre a utilização de materiais de pintura a óleo e as técnicas desenvolvidas por pintores com atividade durante o período em estudo, efetuou-se uma pesquisa dos espólios documentais de quatro artistas: Silva Porto, Marques de Oliveira, Columbano Bordalo Pinheiro e José Malhoa. A seleção destes espólios teve como critérios, tanto a acessibilidade à documentação como a relevância destes pintores, reconhecida pela história da arte portuguesa.

O espólio de Silva Porto foi consultado Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves (CMAG), incorporado depois de ter sido adquirido à sua neta em 1986. Entre outros documentos consultados, encontra-se um caderno de apontamentos que foi detalhadamente estudado no âmbito desta investigação<sup>88</sup> e que constituiu uma fonte relevante para a identificação de manuais de pintura consultados por este artista. Este espólio inclui ainda diversos objetos, entre eles, uma caixa de tintas com paleta<sup>89</sup>, anteriormente analisada na dissertação de mestrado de Joana Pedroso<sup>90</sup>.

Na Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP) consultou-se parte do espólio de Marques de Oliveira. Este espólio é constituído por 240 peças, tendo-se, destas, selecionado para análise 45 documentos, correspondendo a cadernos de apontamentos, correspondência trocada com Silva Porto e outros artistas, bem como, fotografias e objetos pessoais, onde se incluem, entre outros, pincéis e uma caixa de tintas para aguarela.

O espólio de Columbano Bordalo Pinheiro foi consultado no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado (MNAC-MC), sendo composto por 649 documentos, na sua maioria correspondência trocada com familiares, amigos, artistas e intelectuais. Destes, apenas um número bastante reduzido incluem informações sobre materiais e técnicas da pintura, embora se considere de particular relevância a correspondência trocada com o seu fornecedor de materiais em Paris<sup>91</sup>. Igualmente, no MNAC-MC, foram consultados ofícios redigidos ou recebidos pelos seus diretores, Carlos Reis (1863-1940) e Columbano Bordalo Pinheiro, datados entre 1912 e 1920.

Na tentativa de saber quais os conselhos e indicações sobre materiais e técnicas da pintura transmitidos por José Malhoa ao seu discípulo e amigo Augusto Gama, foi consultado, no Arquivo da Biblioteca do Museu José Malhoa, nas Caldas da Rainha, um conjunto de correspondência constituída por 132 cartas. Contudo, verificou-se que a

<sup>88</sup> Ver Capítulo 1, 1.2.

<sup>89</sup> Silva Porto, paleta, Séc. XIX, 27,5 x 37 cm, S. P. 129.

<sup>90</sup> Pedroso, 2009.

<sup>91</sup> Ver Capítulo 4, 4.2.2.

informação pretendida era muitíssimo escassa e que se resumia às técnicas da pintura a pastel. Neste Arquivo foram igualmente consultados alguns materiais e equipamentos pertencentes a José Malhoa, tais como, pincéis, paleta e um móvel para guardar tintas. A instituição onde se efetuou a grande maioria das pesquisas de tipo bibliográfico foi a Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). Para além da consulta de manuscritos, esta Biblioteca mostrou-se fundamental para a identificação e consulta de documentação impressa, nomeadamente de literatura técnica sobre materiais e técnicas da pintura a óleo, onde foi possível encontrar grande parte das referências incluídas neste estudo, além de catálogos de fornecedores e publicações periódicas. Da mesma forma, também na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (BA-FCG) foram identificadas alguns dos manuais de pintura considerados neste estudo. Em ambas as bibliotecas foi consultado um número significativo de fontes secundárias nomeadamente monografias, dissertações e catálogos.

Nesta investigação verificou-se que uma importante fonte de informações sobre os materiais da pintura a óleo eram as publicações periódicas, as quais aparecem geralmente apresentadas na categoria de “conhecimentos úteis”. Contudo, cedo se percebeu que seria um trabalho hercúleo pesquisar todas as publicações referentes ao período em análise. Veja-se que, no levantamento de jornais e revistas portuguesas do século XIX, apresentado em 1998 e 2002 por Gina Guedes Rafael e Manuela Santos, estão identificados 5310 títulos<sup>92</sup> o que justifica porque é que Torgal e Vargues chamaram ao século XIX, em Portugal, *o século dos periódicos*<sup>93</sup>. Como tal, selecionaram-se alguns periódicos científicos<sup>94</sup>, literários e dedicados às belas-artes entre os quais: *Annaes das Sciencias das Artes e das Letras*; *Archivo Universal*; *Arte Portuguesa*; *Gazeta das Fabricas*; *Jornal de Coimbra*; *O Archivo Rural*; *O Auxiliador da Industria Nacional*; *O Joven Naturalista*; *O Instituto*; *O Investigador Portuguez em Inglaterra*; *O Panorama*; *O Recreio*; e a *Revista Universal Lisbonnense*.

Com o objetivo de identificar anúncios de fornecedores de materiais de pintura, para além dos títulos referidos foram consultados também: *Brasil-Portugal*; *Diario Illustrado*; *Gazeta de Coimbra*; *O Contemporaneo*; *O Grande Elias*; *O Gratis*; *O Jornal da Mulher*; *O Nacional*; *Serões, Tiro e Sport*. Em *O Occidente* e *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil* identificaram-se artigos sobre pintores com atividade no período considerado.

As publicações periódicas referidas foram consultadas na Hemeroteca Municipal de Lisboa, através da plataforma “Hemeroteca Digital” que disponibiliza *online* um número significativo de jornais e revistas<sup>95</sup>, bem como na BNP e na BA-FCG.

---

<sup>92</sup> Rafael e Santos, 1998-2002.

<sup>93</sup> Torgal e Vargues, 1993: 692.

<sup>94</sup> Para identificação destes títulos foi relevante a obra de Maria de Fátima Nunes: *Imprensa Periódica Científica (1772-1852)* (Nunes, 2001).

<sup>95</sup> Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>

De forma a efetuar a identificação dos fornecedores de materiais de pintura, para além dos anúncios publicitários publicados na imprensa periódica referida, foram igualmente consultados manuscritos relativos a droguitas no ANTT. Porém, a maior fonte de informações foram os almanaques do comércio, publicados ao longo do século XIX e inícios do século XX. Nestas publicações os fornecedores encontram-se listados nas rúbricas “Drogarias”, “Papelerias” e “Depósitos de estampas”, sendo indicado apenas o nome do estabelecimento, ou do proprietário, e a sua morada. Por isso mesmo, os dados mais completos sobre os fornecedores foram obtidos através dos anúncios publicitários que alguns estabelecimentos fizeram incluir nestas publicações e onde se foi possível encontrar indicações sobre o tipo de produtos comercializados.

Os almanaques do comércio de Lisboa foram consultados no Gabinete de Estudos Olissiponenses da Câmara Municipal de Lisboa e na BNP. Os referentes ao comércio do Porto foram pesquisados na BPMP. Procurou-se analisar todos os almanaques publicados entre 1836 e 1914. Todavia, tal não foi possível ou porque estas publicações sofreram descontinuidades de publicação ou, simplesmente, porque não foi possível identificar algumas delas nos locais de pesquisa referidos. Como tal, foram consultados 26 almanaques referentes a Lisboa, entre os anos de 1865 e 1913 e 27 relativos ao comércio do Porto, entre 1837 e 1898.

A pesquisa sobre fornecedores de materiais de pintura foi complementada com a consulta de fotografias dos estabelecimentos comerciais no Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico.

Havendo evidências da importância da histórica papelaria Araujo & Sobrinho, no fornecimento de materiais para artistas no Porto, procurou-se efetuar a consulta do seu arquivo, intenção que foi inviabilizada e justificada com inacessibilidade da documentação por motivos de remodelação do estabelecimento.

Esta investigação debateu-se ainda com outras dificuldades de acesso às fontes. Inicialmente, este estudo previa a pesquisa em arquivos de companhias internacionais produtoras de materiais de pintura, nomeadamente o da Lefranc, situado em França, em Le Mans, e o da Blockx, na Bélgica. No entanto, apesar dos contatos realizados, apenas foi possibilitada a consulta no Arquivo da companhia inglesa Charles Roberson & Co. (1820-1985), instalado no Hamilton Kerr Institute da Universidade de Cambridge. Esta pesquisa revelou-se proveitosa na medida em que foram identificados documentos que atestam a venda de produtos desta companhia para Portugal.

Igualmente útil foi a consulta da coleção de materiais de pintura pertencentes ao Palácio Nacional da Ajuda. Nesta coleção encontram-se suportes para pintura a óleo, caixas de tintas, óleos, secativos, solventes e diversos equipamentos e utensílios que constituíram importantes fontes materiais no sentido de esclarecer e a trazer novos dados para além dos obtidos através das fontes textuais.

Foi ainda efetuada uma visita à reserva de Pintura da Faculdade de Belas Artes de Lisboa que reúne um significativo número de obras executadas em contexto académico. Após esta primeira visita tentou-se efetuar nova consulta, de forma a poder obter maiores esclarecimentos sobre as técnicas da pintura a óleo desenvolvidas na ABAL e a registar as marcas de fornecedores identificadas nalgumas pinturas. Porém, apesar das várias tentativas, não se obteve autorização para a consulta em tempo útil à realização desta investigação.

Finalmente, importa referir que uma ferramenta não menos importante foi a *internet*, através da qual foi possível aceder a um conjunto relevante de fontes primárias, nomeadamente à literatura técnica coeva, onde, através de plataformas como a *Google-Books*, *Gallica-Bibliothèque nationale de France* ou a *Archive.org*, foi possível consultar os livros digitalizados.

## **Estrutura da tese**

A estrutura desta tese foi esboçada de forma a permitir uma análise dos quatro eixos fundamentais de investigação, apresentados anteriormente (p. 2), seguidos das conclusões gerais.

O primeiro capítulo é dedicado à questão da transmissão e difusão do conhecimento técnico, sobre materiais e técnicas da pintura a óleo, através da literatura técnica. Apresenta-se uma seleção de 11 obras publicadas em França e em Inglaterra que, consideradas fontes fundamentais, constituíram um suporte basilar para este estudo. Para além disso, neste capítulo analisam-se as condições de acesso dos pintores portugueses à literatura técnica e apresenta-se o levantamento de manuais práticos de pintura existentes nas bibliotecas das Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto. Incluiu-se, igualmente, os resultados do levantamento de traduções para língua portuguesa de livros técnicos estrangeiros, bem como, dos publicados originalmente em português.

O Capítulo 2 debruça-se sobre o ensino da pintura a óleo nas Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto. Os programas dos cursos de Pintura foram analisados e, procurou-se identificar, tanto os recursos materiais disponibilizados, como os métodos de ensino seguidos. Neste Capítulo tentou-se, ainda, reconstituir e analisar o tipo de técnicas da pintura a óleo desenvolvidas neste contexto académico.

O Capítulo 3 é dedicado aos materiais da pintura a óleo, descritos e analisados a partir das informações obtidas através da documentação histórica consultada. São abordados os suportes, as camadas de preparação, os pigmentos, cores e tintas, os óleos e os secantes, os mediums e os diluentes e, por fim, os vernizes. Foram apontadas as questões referentes à terminologia usada para indicar estes materiais. Para além disso, tentou-se fazer a sua caracterização e fornecer dados relativamente à sua disponibilidade e utilizações. Procurou-se, sempre que possível, estabelecer uma articulação com as informações contidas, quer nos manuais estrangeiros de referência, quer em estudos recentes,

sobre as características e usos destes materiais, no mesmo período em estudo, em países como a França e a Inglaterra.

O Capítulo 4 incide na produção e no comércio de materiais de pintura. Procurou-se identificar e caracterizar os fornecedores portugueses analisando o tipo de produtos produzidos e comercializados, a sua localização e os seus clientes. Este capítulo inclui o estudo do acesso dos pintores portugueses aos materiais produzidos e fornecidos por companhias internacionais. Por último, aborda-se com maior detalhe a firma francesa Maison Merlin – Paul Denis, que esta investigação veio demonstrar tratar-se de um relevante fornecedor de materiais de pintura de artistas portugueses, nas últimas décadas do século XIX e início do século XX.

Por último, apresentam-se as conclusões gerais desta investigação.

As fontes documentais são referenciadas no final, organizadas por fontes manuscritas e fontes impressas. Para além das fontes históricas, na sua variadíssima extensão, também a bibliografia constituiu um instrumento precioso para a elaboração desta tese. Ela representa o esforço de conhecimento, atualização e comparação com aquilo que antes deste estudo, outros já fizeram. A lista é relativamente densa e reflete a preocupação de justificar as afirmações apresentadas nesta investigação, quer por contextualização, como por justificação ou por antítese. Na listagem bibliográfica que encerra este trabalho apenas se apresentam referências que, diretamente, foram utilizadas na elaboração do presente texto.

Por motivos de ordem prática, no sentido de facilitar a consulta e a leitura da tese nas suas diversas componentes, bem como, devido aos limites impostos à dimensão do texto principal, procedeu-se à elaboração de um segundo volume, no qual se reúnem 24 anexos. A inclusão destes elementos não visa apenas ilustrar mas sobretudo complementar o discurso escrito, sendo que os conteúdos considerados na sua elaboração vão, na maioria dos casos, para além do que é mencionado e discutido no corpo do texto.

Devido às dificuldades de interpretação da terminologia referente aos materiais da pintura a óleo, no período em análise, ponderou-se a inserção de um glossário, propósito que não se veio a concretizar devido à evidente constatação da complexidade que envolvia a sua realização, pelo que, ao invés, se optou por explicar o significado de certas expressões e técnicas no corpo do texto.

Nas citações das fontes primárias, manuscritas ou impressas, o critério utilizado foi o de manter a grafia e a pontuação do documento original, sendo apresentadas em *itálico*. Seguiu-se a norma *Maney Style* na inclusão das notas de rodapé, assim como nas referências bibliográficas.

Segundo as normas, as dissertações de doutoramento apresentadas na FCT-UNL não deverão exceder as 60 000 palavras, incluindo bibliografia<sup>96</sup>. Porém, considerando-se que esta tese se encontra mais próxima da prática interpretativa e hermenêutica das

---

96 Ponto 1 das Normas para Formatação e Apresentação de Dissertações de Mestrado e de Doutoramento,

ciências sociais, o limite indicado mostrou-se manifestamente insuficiente, pelo que, foi solicitada ao Diretor da FCT-UNL a aplicação a este respeito das normas regulamentares da FCSH-UNL (máximo 350 páginas incluindo referências bibliográficas e excluindo anexos<sup>97</sup>). A autorização, a título excecional, foi concedida por despacho datado de 18 de Maio de 2015.

---

FCT-UNL. Despacho n.º 2/2011.

97 Ponto 3º do artigo 22º das Normas regulamentares relativas ao ciclo de estudos de doutoramento, FCSH-UNL. Despacho n.º 16/2013.

# 1.

## Transmissão e difusão do conhecimento técnico

### 1.1 Literatura técnica estrangeira de referência

A importância que os manuais e tratados assumem na difusão e na transmissão do conhecimento sobre os materiais e as técnicas da pintura a óleo foi bem expressa por Leslie Carlyle logo no início do seu estudo publicado em 2001, intitulado *The Artist's Assistant*<sup>98</sup>. Segundo a autora, ao contrário de outras fontes documentais, como correspondência ou diários de artistas, a literatura técnica publicada, por estar organizada e dirigida para a aplicação prática, é *by far the most valuable documentary sources available on oil painting materials and techniques*<sup>99</sup>.

Os objetivos e os propósitos dos manuais de pintura que foram sendo publicados ao longo do século XIX, encontram-se bem identificados. Carlyle aponta duas razões fundamentais para a sua publicação: por um lado a promoção das artes destes países, por outro, uma clara intenção didática de forma a colmatar a falta de instruções práticas no uso de materiais da pintura, no âmbito do ensino artístico<sup>100</sup>. De facto, como constatou Silvia Bordini, muitos dos livros publicados, tendo como objetivo o ensino do uso dos materiais da pintura, estão cheios de ilustrações pormenorizadas e de receitas detalhadas, beneficiando do crescente desenvolvimento da química e da investigação sobre os pigmentos, substâncias corantes, ligantes e vernizes que se foi desenvolvendo ao longo de todo o século XIX<sup>101</sup>.

Nesse sentido, nas últimas décadas têm-se realizado estudos na identificação e análise dos manuais práticos de pintura que foram sendo publicados e que constituíram importantes referências para este estudo. Um dos primeiros exemplos é trabalho de levantamento das fontes bibliográficas sobre técnicas da pintura, desde a antiguidade até à primeira metade século XIX, desenvolvido por Silvia Bordini em 1991<sup>102</sup>. Esta autora considera ter havido no século XIX uma espécie de “explosão editorial”<sup>103</sup> de livros de instruções para pintores, tendo identificado 93 obras publicadas em Inglaterra, França, Itália, Alemanha, Suíça, Holanda, Bélgica, Áustria e Estados Unidos da América, entre 1800 e 1850.

98 Carlyle, 2001: 1.

99 Carlyle, 2001: 1.

100 Carlyle, 2001: 1-3.

101 Bordini, 1995: 153.

102 Bordini, S. 1991. *Materia e imagine. Fonti sulle tecniche della pittura*. Leonardo: De Luca editori. Neste estudo foi consultada a tradução para espanhol: Bordini, 1995.

103 Bordini, 1995: 155.

O trabalho de Carlyle, referido acima, contém uma extensa bibliografia anotada, sendo fundamental na identificação exaustiva dos manuais e tratados publicados em Inglaterra durante o século XIX<sup>104</sup>. A extensão do número de manuais que contém instruções para a pintura a óleo é evidenciada na mais de uma centena de livros identificados por Carlyle<sup>105</sup>.

Igualmente relevante para esta tese foi o estudo de Maartje Stols-Witlox, de 2014, que no âmbito do seu doutoramento investigou receitas históricas para a execução de camadas de preparação na pintura a óleo, entre 1550 e 1900<sup>106</sup>. Stols-Witlox efetuou um levantamento de 88 fontes impressas entre 1800 e 1899, publicadas em países como a Inglaterra, França, Alemanha, Holanda, Bélgica, Estados Unidos da América, Canadá, Suíça, Itália, Dinamarca e Áustria.

Embora se tenha dedicado sobretudo ao período anterior a 1800, Ann Massing tem desenvolvido trabalho relevante na descrição dos manuais e tratados sobre técnicas da pintura escritos em francês<sup>107</sup>. Com o seu contributo, no primeiro capítulo da obra *Conservation of Easel Paintings*, publicada em 2012<sup>108</sup>, foram identificados nove manuais publicados em França no século XIX, considerados fontes fundamentais sobre os materiais e as técnicas da pintura. Este trabalho constituiu um importante ponto de partida para esta investigação, uma vez que, como se verá, os manuais publicados em francês tiveram relevância na divulgação, em Portugal, do conhecimento técnico sobre a pintura a óleo.

Com base nestes trabalhos efetuou-se uma seleção da literatura técnica estrangeira para suporte deste estudo. Foram selecionados 11 manuais, elencados na tabela 1.1.

**Tabela 1.1.** Bibliografia de referência estrangeira selecionada

<b>Data</b>	<b>Autor</b>	<b>Título</b>
1827	<b>Bouvier, P. L.</b>	<i>Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture</i>
1829-51	<b>Paillot de Montabert, J. N.</b>	<i>Traité complet de la peinture</i>
1830	<b>Mérimée, J.-F.-L</b>	<i>De la peinture a l'huile</i>
1858	<b>Arsenne, L.-C.; Denis</b>	<i>Nouveau manuel complet du peintre et sculpteur</i>
1861-62	<b>Oudry, J.-B.</b>	<i>Discours sur la pratique de la peinture, et ses procédés principaux: ébaucher, peindre à fond et retoucher</i>
1878	<b>Robert, K.</b>	<i>Traité pratique de la peinture à l'huile, paysage</i>
1886	<b>Collier, J. A.</b>	<i>Manual of Oil Painting</i>
1891	<b>Vibert, J.-G.</b>	<i>La science de la peinture</i>
1891	<b>Jopling, M. L.</b>	<i>Hints to Amateurs. A Handbook on Art</i>
1901	<b>Hareux, E.</b>	<i>Cours complet de peinture a l'huile</i>
1913	<b>Moreau-Vauthier, Ch.</b>	<i>La peinture, les divers procédés, les maladies des couleurs, les faux tableaux</i>

<sup>104</sup> Carlyle, 2001: 285-331. Contém igualmente uma seleção de manuais publicados século XVIII: 281-285.

<sup>105</sup> Carlyle, 2001: 6.

<sup>106</sup> Stols-Witlox, 2014.

<sup>107</sup> Ver, por exemplo: Massing, 1995 e Massing, 1990.

<sup>108</sup> Nadolny, et al, 2012.



Um dos critérios de seleção prendeu-se com a preocupação de cobrir todo o período cronológico em estudo (1836-1914). Os três manuais anteriores a 1836, de Bouvier, Paillot de Montabert e Mérimée, foram incluídos pela sua relevância, reconhecida por Ann Massing<sup>109</sup>, como fontes fundamentais para o estudo das técnicas da pintura a óleo durante todo o século XIX. De facto, como se verá, estes autores serão frequentemente citados em manuais publicados posteriormente. Para além disso, como será exposto no ponto 1.3, estavam presentes nas Bibliotecas das Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto. Foram igualmente estes os motivos para a escolha do manual de Arsenne e Denis.

A publicação de Oudry providencia informações relevantes para o estudo das técnicas da pintura académica que serão analisadas no capítulo 2. Também os manuais de Robert, Vibert e Harreux contêm instruções detalhadas sobre os processos da pintura, incluindo ainda descrições pormenorizadas sobre os materiais e equipamentos necessários aos pintores. O último manual francês selecionado, de Moreau-Vauthier, traça a história das técnicas da pintura desde a pré-história até aos impressionistas e inclui relevantes conhecimentos sobre os processos de alteração dos materiais de pintura, assunto que será abordado ao longo do capítulo 3.

Para além destes manuais foram incluídas duas publicações em língua inglesa. Os livros de Collier e Jopling foram selecionados por se tratar, segundo Leslie Carlyle<sup>110</sup>, de duas das fontes mais relevantes sobre as técnicas da pintura a óleo publicadas perto do final do século XIX.

As referências selecionadas foram consultadas *online* nas plataformas Google Books, Gallica – Bibliothèque Nationale de France, Archive.org e UB Heidelberg: Digitale Bibliothek<sup>111</sup>, que permitiram o acesso às obras digitalizadas. A análise destas obras encontra-se desenvolvida no Anexo 1.

## **1.2 Acessibilidade dos pintores à literatura técnica**

Reconhecido e identificado o contributo que os manuais de pintura, publicados ao longo do século XIX e inícios do século XX, assumiram na difusão do conhecimento sobre os materiais e as técnicas da pintura a óleo, importa perceber se, de facto, chegaram a Portugal e se os pintores portugueses a eles tinham acesso.

Contudo, a identificação dos manuais que efetivamente foram consultados pelos pintores reveste-se de algumas dificuldades. Não foi encontrado nenhum estudo sobre as bibliotecas pessoais ou sobre as leituras dos pintores portugueses do século XIX, tal

---

<sup>109</sup> Nadolny, et al, 2012: 26.

<sup>110</sup> Carlyle, 2001: 294 e 309.

<sup>111</sup> <https://books.google.com/>; <http://gallica.bnf.fr/>; <http://www.ub.uni-heidelberg.de/>.

como aconteceu no trabalho que o historiador da arte José Fernandes Pereira realizou sobre as obras lidas pelo escultor Machado de Castro (1731-1822)<sup>112</sup>.

As biografias e os trabalhos monográficos sobre artistas consultados são também geralmente omissos relativamente a este tema. Apenas pontualmente se encontram referências sobre a bibliografia pertencente a cada pintor, mas que nada indicam sobre a posse de manuais práticos sobre técnicas da pintura. Por exemplo, Eduardo Duarte na sua tese de doutoramento sobre o desenho romântico português refere que André Monteiro da Cruz (1770-1851), professor de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais na Academia de Belas Artes de Lisboa, entre 1836 e 1847, *parece ter tido uma muito razoável biblioteca*<sup>113</sup>. Contudo, o autor indica apenas seis obras como pertencentes a este pintor e todas elas dedicadas à arquitetura e à geometria<sup>114</sup>.

Também, Nuno Saldanha na sua tese de doutoramento, em que estudou aprofundadamente a obra do pintor José Malhoa (1855-1933), refere unicamente que *o pintor nunca foi muito dedicado à leitura e que tal como parte dos seus contemporâneos, lia sobretudo jornais e revistas, entre muitos que se encontravam à sua disposição, tanto nacionais como estrangeiros*<sup>115</sup>.

Assim, no âmbito deste estudo, procurou-se obter informações mais precisas sobre a bibliografia consultada pelos pintores. Contudo, a documentação relativa a este tema revelou-se bastante escassa. Os inventários de bens dos artistas, que poderiam constituir importante fonte de informação sobre os livros que possuíam, mostraram-se fontes bastante limitadas. Por outro lado, foram apenas identificados e consultados dois inventários pertencentes aos pintores João Cristino da Silva (1829-1877) e Silva Porto (1850-1893), elaborados pouco depois das suas mortes. No entanto, verificou-se que nos dois inventários os livros não aparecem discriminados. No caso da listagem de bens do pintor e professor de pintura João Cristino da Silva, redigida nove dias depois da sua morte, existente no Arquivo da Academia de Belas Artes de Lisboa são referenciados simplesmente *40 livros e folhetos de diversos assumptos*, sem qualquer outra indicação<sup>116</sup>.

112 Pereira, 2000.

113 Duarte, 2006: 508.

114 De acordo com Eduardo Duarte os livros que André Monteiro da Cruz possuía, atualmente existentes na Biblioteca Central das Obras Públicas, são: uma edição de Vitruvius de Veneza, de 1556; Alphe y Villafane, J. 1736. *Varia commensuración para la Escultura y Arquitectura*. 4.<sup>a</sup> ed. Madrid; Campos, M. 1735. *Elementos de Geometria plana e sólida segundo Euclides*. Lisboa; Leclerc, S. 1744. *Traité de Géométrie théorique et pratique à l'usage des artistes*, Paris; Monteiro, I. 1756. *Compendio dos elementos de Mathematica necessários para o estudo das Sciencias Naturaes e Bellas Letras*, Coimbra; Scamozzi. 1736. *Ouvres d'Architecture*, Haia (Duarte, 2006: 508).

115 Saldanha, 2010: 146. Segundo Saldanha na lista de periódicos referidos por Malhoa encontram-se: *O Século, O Diário de Notícias, Jornal das Artes, Arte Musical, Monde Illustré, Journal des Arts, Mundo Elegante, Illustration, Serões, Ilustração, Commercio do Porto, Prensa, La Nacion, Epoca, Indépendance Belge e Revue Française* (Saldanha, 2010: 190).

116 Relação dos objectos encontrados no gabinete de estudo do falecido Sr. Professor da Academia João Christino da Silva e pertencentes ao mesmo Sr. feita na presença do Ill.mo Sr. Secretario, Thezoureiro, Fiel e Amanuense da mesma Academia. 1877 Mai. 21. *Correspondência recebida*, 1837-1899, doc. nº 283, cota: 1-C-SEC.63. Acessível no Arquivo da ANBA.

Também no inventário dos pertences do pintor Silva Porto elaborado a propósito do leilão dos seus quadros feito no ano da sua morte<sup>117</sup>, e consultado na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, é indicado apenas *um lote de livros impressos*, sem referência aos títulos ou autores<sup>118</sup>.

Contudo, no espólio de Silva Porto, em que está inserida esta lista de inventário, encontra-se igualmente um caderno de apontamentos que se revelou uma fonte relevante para a identificação de algumas obras consultadas pelo pintor. Este caderno tem o título manuscrito de *Collecção de enigmas imaginadas por An.to Carvalho da Si.a Porto, Porto, 1868* e é constituído por 86 páginas<sup>119</sup>. Entre as páginas 48 e 71 encontram-se apontamentos manuscritos sobre materiais e técnicas da pintura a aguarela e a óleo transcritos de manuais impressos.

O texto manuscrito começa com indicações em português sobre as *principais tintas que se devem usar* para pintar a aguarela. A fonte não aparece referida tendo apenas no topo da primeira página inscrito *Encyclopédia Roret e Pintura a aguarela*. Através destas indicações foi possível identificar como obra de referência o manual *Cours Théorique et Pratique de Peinture a l'Aquarelle* do pintor de história natural Paul Duménil (1779-?), publicado em Paris em data desconhecida<sup>120</sup>. Comparando o manuscrito no caderno de apontamentos com a obra original constata-se que se trata de uma cópia traduzida da página 24, onde está uma lista de cores para usar na pintura a aguarela e, de algumas partes das páginas 31 a 39, referentes à mistura de cores.

O caderno de apontamentos de Silva Porto inclui ainda 17 páginas escritas em francês, com informações precisas sobre os materiais e as técnicas da pintura a aguarela. É provável que também nestas páginas o pintor estivesse a copiar a informação contida num manual impresso. Contudo, neste caso não foi possível identificar a fonte. Pelas referências encontradas no texto sabe-se apenas que o autor foi influenciado pela obra do pintor e professor de desenho e pintura, Jean Pierre Thénot (1803-1857), *Les règles du lavis et de la peinture à l'aquarelle, appliquées au paysage*, publicada em Paris em 1840<sup>121</sup>.

117 Silva Porto faleceu a 1 de Junho de 1893 e, segundo o jornal *A Semana de Lisboa*, consultado na Hemeroteca Digital de Lisboa, o leilão das suas pinturas e bens teve início cinco meses depois no dia 3 de Dezembro de 1893 (Kalendas, 1893: 399.)

118 Merello, J. R. P. 1993. *Conta da venda dos quadros e mais objectos do espólio do falecido pintor o Exmo. Antonio Carvalho da Silva Porto, que tudo me foi entregue pela sua viúva a Exma. Sra D. Adelaide Torres Pereira da Silva Porto para se proceder à venda em leilão e que effectivamente se realizou no edificio da Academia Real de bellas artes, nos dias 3 a 7 do corrente mês e ano. 1893 Dez.* Inv.: S.P. 134 C.M.A.G. Acessível na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa.

119 Porto, S. 1868. *Collecção de enigmas imaginadas por An.to Carvalho da Si.a Porto Porto 1868.* Inv.: S.P. 377 C.M.A.G. Acessível na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa. O caderno contém nas primeiras páginas um conjunto de enigmas visuais desenhados por Silva Porto e outros recortados de fontes impressas.

120 Dumenil, P., n.d.

121 Por exemplo, logo no início do texto manuscrito são referidas as melhores cores para utilizar em aguarela referindo-se que *M. Thénot les dispose sur la palette dans l'ordre suivant....* Segue-se a lista de cores que corresponde ao mesmo texto publicado por Thénot, no seu manual na página 24 (Thénot, 1840).

Estas duas referências indiciam um interesse particular de Silva Porto em aprofundar os seus conhecimentos sobre os materiais e as técnicas da pintura a aguarela, possivelmente porque esta técnica não seria contemplada durante o seu percurso formativo na Academia Portuense de Belas Artes, entre 1865 e 1873<sup>122</sup>. Como se verá no capítulo seguinte, ao contrário do que acontecia na Academia de Belas Artes de Lisboa, a aguarela não aparece referida nos programas do curso de Pintura Histórica, frequentado por Silva Porto.

Também em francês, encontra-se no final do caderno, nas páginas 71 e 72, um texto intitulado *Les merveilles de la peinture*. Nas 50 linhas manuscritas é expressa a influência que o meio em que o pintor de encontra exerce na sua pintura<sup>123</sup>. O título do texto permitiu identificar a obra consultada por Silva Porto. Trata-se de uma cópia de parte do texto das páginas 110 e 111 do segundo volume da obra do escritor e crítico de arte Louis Viardot (1800-1883), *Les merveilles de la peinture*, publicada em Paris em 1869<sup>124</sup>. Este volume é dedicado às escolas de pintura da Espanha, da Alemanha, dos Países Baixos, de Inglaterra e de França, focando sobretudo, aspetos da história da arte, com alguns apontamentos sobre as técnicas da pintura. A obra pertence à coleção *La Bibliothèque des merveilles* editada pelo jornalista Édouard Charton (1807-1890). A coleção contempla 136 volumes, publicados entre 1865 e 1893, e foi considerada a primeira coleção francesa de divulgação científica<sup>125</sup>.

Estas três transcrições evidenciam o domínio da língua francesa por parte de Silva Porto e a sua acessibilidade a publicações escritas nesta língua, ainda que não seja possível saber se terão sido executadas antes, durante ou depois da sua formação em França, entre 1873 e 1879. Apesar do caderno de apontamentos estar datado de 1868 não se sabe se as transcrições foram efetuadas nessa época, altura em que Silva Porto era estudante de pintura na Academia Portuense de Belas Artes, ou posteriormente. No entanto, considerando que a referida obra de Viardot foi publicada em 1869, estes apontamentos serão possivelmente de data posterior à indicada no início do caderno.

Para além dos apontamentos copiados em francês, Silva Porto efetuou também cópias de manuais portugueses. Na página 71 do caderno encontra-se um pequeno excerto intitulado *Colorido da planta*. Contém instruções para a preparação das diferentes tintas para representar terras, rios, árvores e plantas. No final tem a indicação *Manual do*

---

122 Silva Porto formou-se em Arquitetura, Escultura e Pintura na Academia Portuense de Belas Artes entre 1865 e 1873 (Silva Porto, 1993: 96).

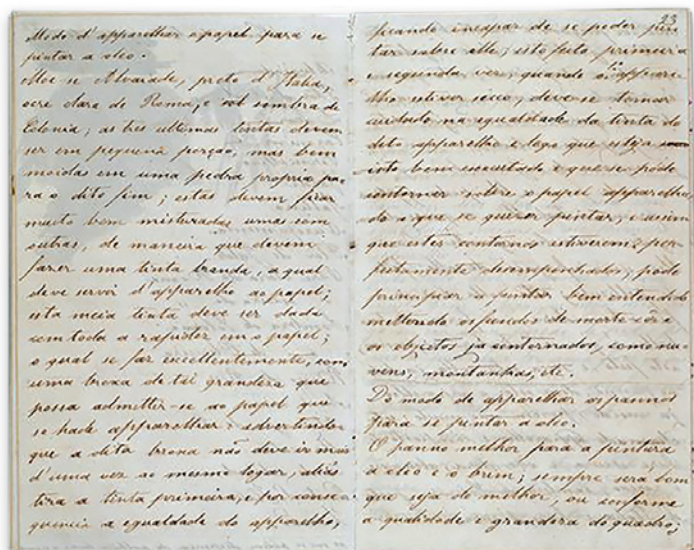
123 O texto refere a importância de se interpretar a pintura no meio em que foi executada: *On ne comprend, on n'apprécie pleinement les maîtres italiens qu'en Italie, les Espagnols qu'en Espagne, les Flamands que dans les Flandres*, e conclui: *La peinture, et en mot, une forme des idées, modifiées par le milieu où l'homme exerce son intelligence*.

124 Viardot, L. 1869.

125 Vuaró. 2009. Segundo catálogo impresso em 1869, a Real Biblioteca Pública do Porto tinha nesse ano 30 volumes desta coleção (*Catalogo*, 1869:15-16). A relevância desta coleção quanto à difusão de temas das ciências e das artes fez com que tenha tido traduções publicadas no final do século XIX, nos Estados Unidos, em Espanha e em Portugal. No nosso país teve o nome de *Bibliotheca das Maravilhas* e foi editada pelos portuenses Magalhães e Moniz (Bernardo, 2013: 147).

*agrimensor*, sendo, possivelmente, uma transcrição do manual publicado em 1866, em Paris, por Francisco de Castro Freire (1809-1884), professor da Faculdade de Matemática da Universidade de Coimbra, entre 1834 e 1865<sup>126</sup>.

Porém, de todos os apontamentos copiados por Silva Porto no seu caderno, aqueles que têm maior interesse para esta investigação são os que estão expostos entre as páginas 48 e 56, uma vez que se trata de instruções para a pintura a óleo, escritas em português. Embora não contenha qualquer referência, a regularidade da caligrafia indicia que também aqui o pintor estava a fazer uma transcrição. Como tal, na sequência do trabalho de levantamento de manuais técnicos de pintura, publicados em português no século XIX, trabalho que se apresentará à frente, no subcapítulo 1.6, foi identificada a fonte como sendo o manual *Elementos de Desenho, e Pintura*, escrito, em 1817, por Roberto Ferreira da Silva, pintor e professor de Desenho na Aula Militar do Rio de Janeiro<sup>127</sup>. Esta obra teve uma segunda edição, corrigida e aumentada, em 1841. Não foi possível saber a partir de qual delas Silva Porto efetuou a transcrição, uma vez que tendo sido consultadas as duas edições<sup>128</sup> se verificou que as partes que o pintor transcreveu não apresentam alterações. Porém, possivelmente Silva Porto terá tido acesso à primeira edição, de 1817, ainda enquanto estudante de pintura na Academia Portuense, uma vez que, segundo catálogo datado de 1881<sup>129</sup>, esta obra existia na biblioteca desta Academia<sup>130</sup>, ainda que não tenha sido possível determinar a sua data de incorporação.



**Figura 1.1.** Caderno de apontamentos sobre técnica da pintura, Silva Porto, n. d. [1868], CMAG, inv. S. P. 377. Fotografia de Carlos Monteiro. Disponível em: [www.matrizpdx.dgpc.pt](http://www.matrizpdx.dgpc.pt)

126 Freire, Francisco de Castro (1809-1884), 2014.

127 Ver Anexo 1 – Bibliografia anotada.

128 A primeira edição, de 1817, está reproduzida no segundo volume da dissertação de mestrado de Joaquim Pimenta: Pimenta, 2003, Volume II – Tomo I: 76-225. Está também disponível na Biblioteca Pública Municipal do Porto, cota: B.P.M.P. T'1-56. A edição de 1841 foi consultada na Biblioteca Nacional, cota B. A. 497//5V.

129 *Índice dos livros da Academia Portuense de Belas Artes*, 1881, cota 39. Acessível no Arquivo da FBAUP.

130 Ver 1.3, tabela 1.2.

Deste manual Silva Porto reproduziu três excertos. O primeiro consiste numa lista de 20 tintas para a pintura a óleo, apresentada nas páginas 75 e 76 da obra de Ferreira da Silva. Nesta lista estão assinaladas com asterisco as que, segundo o autor, se podem dispensar da paleta. O segundo trecho transcrito corresponde às páginas 89 e 90 onde são apresentadas instruções para preparar as tintas a aplicar na camada de preparação sobre papel para se pintar a óleo (Figura 1.1). Por fim, Silva Porto copiou também as indicações expostas entre as páginas 92 e 93 sobre o modo de preparar as telas e como preparar e aplicar as diversas camadas de preparação.

Na última página do caderno encontra-se uma referência a *M. Piles*, tratando-se certamente do pintor Roger de Piles (1635-1709), autor da influente obra *Cours de Peinture par Principes* publicada em Paris, em 1708<sup>131</sup>, e que, como se verá no subcapítulo 1.3, estava disponível na Biblioteca da Academia Portuense. Porém, esta simples referência não nos indica se Silva Porto consultou efetivamente este livro.

Na Biblioteca Pública Municipal do Porto foi consultado o espólio documental do pintor Marques de Oliveira (1853-1927) o que possibilitou adquirir conhecimento sobre algumas obras publicadas a que este pintor teve acesso. Contudo, nesta pesquisa não foram identificados manuais sobre os materiais e técnicas da pintura a óleo. Num dos 11 cadernos de apontamentos do pintor consultados<sup>132</sup>, encontrou-se apenas uma referência manuscrita à obra do pintor francês Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), *Éléments de Perspective Pratique, a L'Usage des Artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*, publicada em Paris em 1799<sup>133</sup>. Este manual contém noções de perspetiva e fornece indicações muito precisas sobre os métodos que os pintores deviam adotar na pintura ao ar livre. Por isso mesmo, foi considerada pelo historiador da arte Jeremy Strick uma obra pioneira na defesa vigorosa da pintura de paisagem<sup>134</sup>.

Esta referência anotada por Marques de Oliveira no seu caderno de apontamentos nada nos informa se, de facto, o pintor consultou este manual nem quando foi escrita, embora o caderno esteja datado, no catálogo das bibliotecas municipais do Porto, de 1873 a 1874, com base nas datas que figuram em alguns desenhos e anotações que nele constam<sup>135</sup>.

No espólio documental de Marques de Oliveira, que se encontra na BPMP, há também alguns manuscritos com textos copiados de obras impressas. Trata-se sobretudo de publicações sobre questões da história e da crítica da arte, publicadas em língua francesa, e que a avaliar pelas datas de publicação poderão ter sido quase todas consultadas

---

<sup>131</sup> Ver Anexo 1 – Bibliografia anotada.

<sup>132</sup> Oliveira, M. 1873-1874 (?). *Desenhos e apontamentos*. cota: MA-Marques de Oliveira-27. Acessível na BPMP.

<sup>133</sup> Valenciennes, An VIII [1799-1800].

<sup>134</sup> Strick, 1986: 20.

<sup>135</sup> Ver catálogo da BPMP em: <http://bibliotecas.cm-porto.pt>

em França, no período entre 1873 e 1878 quando o pintor obteve formação na École des Beaux-Arts de Paris enquanto pensionista do Estado para estudar Pintura Histórica<sup>136</sup>. Nesta documentação, a única transcrição de um manual técnico encontrada diz respeito aos materiais e técnicas da gravura<sup>137</sup>. Trata-se de três páginas com apontamentos a partir do tratado da gravura de Abraham Bosse (1602-1676), publicado pela primeira vez em Paris em 1654 e traduzido para português em 1801<sup>138</sup>. Esta transcrição terá sido efetuada pelo pintor em data posterior a 1884, uma vez que no mesmo documento se encontram extratos em francês de um artigo sobre o pintor e gravador Félix Bracquemond, publicado na revista *Gazette des Beaux-Arts*, em 1 de Junho desse ano<sup>139</sup>.

Existem também na BPMP, integrados no espólio de Marques de Oliveira, dez livros que terão pertencido ao pintor<sup>140</sup>. Trata-se de catálogos de exposições e livros dedicados à crítica e história da arte, bem como à literatura e poesia. A identificação destas publicações também não trouxe contributo relevante a esta investigação, uma vez que neste conjunto não consta nenhum manual ou tratado dedicado aos materiais e técnicas da pintura a óleo. Fica portanto por esclarecer se este pintor terá tido acesso aos manuais técnicos da pintura que foram sendo publicados e se deles absorveu alguma influência prática.

136 Os apontamentos transcritos que se encontram na BPMP são: Apontamentos sobre escultores e pintores (cotas: MA-Marques de Oliveira-47 e MA-Marques de Oliveira-28), escritos em francês, sem indicação da fonte; cópia de algumas passagens do artigo Duhousset, E. 1884. Le Cheval dans l'art. In *Gazette des Beaux-Arts*. 29 (cota: MA-Marques de Oliveira-49); cópia de excertos do livro Fromentin, E. 1876. *Les Maîtres d'autrefois*. Paris: E. Plon et Cie. (cotas: MA-Marques de Oliveira-51 e MA-Marques de Oliveira-52); transcrição traduzida para português a partir do francês de uma pequena parte do livro XI do poema épico *Metamorfoses* de Ovídio, sem indicação de qual a edição (cota: MA-Marques de Oliveira-53); cópia de algumas passagens do artigo Perrier, H. 1873. De Hugo Van Der Goes a John Constable. In *Gazette des Beaux-Arts*. 3, 1 Mar. 1873, pp. 253-266 (cota: MA-Marques de Oliveira-55); cópia duma citação de George Sand referidas num artigo de Victor Campier, *George Sand critique d'art*, não identificado (cota: MA-Marques de Oliveira-56).

137 Oliveira, M. post a 1884(?). *Modo de gravar a agua forte segundo tratado de bone* [Bosse] Apontamentos de Marques de Oliveira cota: MA-Marques de Oliveira-54. Acessível na BPMP.

138 Bosse, 1801.

139 Lostalot, 1884.

140 Os livros pertencentes a Marques de Oliveira presentes na BPMP são: Ribeiro, A. 1896-1903. *Arte e Artistas Contemporâneos*. Lisboa: Ferin; Brandão, J. 1913. *Garret e as Cartas de Amor*. Porto: Chardron; Figueiredo, A. de. 1916. *A Arte na Educação da Mulher: Conferência Lida pelo Autor... Na Oficina do Insigne Escultor António Teixeira Lopes, em 26 de Abril de 1914*. Lisboa: Aillaud e Bertrand; Gouveia, A. A. de. 1899. *O Pretexto ou a Vingança de Cyrus: Comedia-Fraça (século XVIII)*. Porto: Typ. Do Diário da Tarde; D'Oliveira, A. (ed.).1886. *Catalogo Illustrado, Contendo 20 Fac. Similes dos Desenhos Originaes dos Artistas. 6.ª Exposição d'Arte Moderna*. Lisboa: Typ. De Adolpho Modesto & C.ª; Pimenta, E. 1911. *Romance na Charneca: (comédia)*. Porto: Typ. "Artes e Letras"; 1890. A obra de Xavier Pinheiro. Porto: Typ. Occidental; Trigueiros, L. 1890. *A Despedida de Job: Carta a Thomé de Diu*. Lisboa: Typ. Belenense; 1882. *Catalogo da Segunda Exposição-Bazar de Bellas-Artes, Promovida pelo Centro Artistico Portuense*. Porto: Empresa Ferreira de Brito; 1911. Moura, M. De; Passos, O.; Nunes-Santos. 1894. *In Memoriam 1394-1894*. Porto: Typographia Pereira y Cunha.

### **1.3 Manuais práticos de pintura existentes nas Bibliotecas das Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto**

Uma vez que a documentação encontrada sobre a bibliografia técnica consultada pelos pintores se revelou bastante limitada efetuou-se um levantamento dos livros e manuais sobre as técnicas da pintura a óleo existentes nas Bibliotecas das Academias de Belas Artes de Lisboa<sup>141</sup> e do Porto. A historiadora da arte Maria Helena Lisboa, no âmbito do seu doutoramento sobre estas Academias, efetuou um estudo dos suportes bibliográficos disponibilizados. Contudo, embora se trate de uma importante referência para este trabalho, esta pesquisa não contemplou toda a documentação existente sobre este tema, nem apresenta um levantamento exaustivo dos manuais de pintura que durante o século XIX se encontravam nas Bibliotecas das Academias.

Neste sentido, tentou-se colmatar esta falta de conhecimento com uma pesquisa realizada no Arquivo da ANBA, no Arquivo da FBAUL e no Arquivo da FBAUP.

Verificou-se que as informações sobre o espólio das Bibliotecas das Academias se encontram dispersas por uma grande variedade de tipologias de documentos, como sejam, livros de inventário, livros de correspondência, várias listagens soltas, livros de contabilidade e faturas não organizadas.

Como tal, indicam-se e analisam-se, de seguida, as fontes que permitiram identificar os manuais de pintura existentes nestas Bibliotecas e que contextualizam a sua incorporação. Estes manuais são apresentados com mais detalhe no ponto 1.3.2.

#### **1.3.1 Fontes documentais**

##### **1.3.1.1 Academia de Belas Artes de Lisboa**

###### *a) Livro de correspondência recebida 1837-1899<sup>142</sup>*

Este livro contém 53 páginas com listagens de livros, com indicação do título, autor, local e data de publicação. Trata-se de cerca de 1000 volumes organizados segundo as temáticas e locais de proveniência: Repartição das Obras Públicas, Antiga Aula e Laboratório de Escultura e Comissão dos Depósitos das Livrarias dos Extintos Conventos. Destes, apenas oito contêm instruções sobre os materiais e técnicas da pintura: Pacheco, 1649; Palomino, 1715-1724; Almada, 1749; *Nouveaux Dictionnaire*, 1753; Pernety, 1757; Jaubert, 1773; Prunetti, 1786; Lairesse, 1787.

As listagens não estão datadas, mas considerando os locais de proveniência indicados, tratar-se-á do inventário dos primeiros livros que deram entrada na Biblioteca, no ano seguinte à criação da Academia em 1836. Esta informação foi confirmada pela ata datada de 25 de Outubro de 1838, consultada no Arquivo da ANBA<sup>143</sup>, que refere que ao longo

<sup>141</sup> Sobre a história da Biblioteca da Academia de Belas Artes de Lisboa ver, por exemplo: Cepeda, 1965 e Guedes, 2016.

<sup>142</sup> *Correspondência Recebida, 1837-1899*, cota: 1-C-SEC.63. Acessível no Arquivo da ANBA.

<sup>143</sup> Acta nº 112. Sessão Real, e Publica de Abertura da Academia das Bellas Artes de Lisboa, no dia 25 de



do ano de 1837, a Biblioteca deste estabelecimento foi-se constituindo com as obras expropriadas aos antigos conventos após a sua extinção em 1834, e que passaram para a Comissão das livrarias dos extintos conventos:

*[...] a sobredita Commissão dos Depositos [...] tem contrtribuido muito para a organização da sua Bibliotheca, para a qual tem fornecedido já perto de 2\$000 volumes, os quaes reunidos ás obras que a Academia pôde coligir, de variadas Estações, muito concorrerão para a verdadeira riqueza do Estabelecimento; facilitando a Instrucção Theorica, tão indispensável ás Bellas Artes.*

De acordo com Paulo Barata que desenvolveu investigação aprofundada sobre o Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos, foram entregues à Academia das Belas Artes de Lisboa 1053 livros, tendo a Comissão do Depósito depositado mais 348<sup>144</sup>.

Tendo em conta a proveniência dos livros e as suas datas de edição, constantes nas listagens acima referidas, conclui-se que este acervo bibliográfico inicial estaria bastante desatualizado. Esta verificação foi confirmada por um ofício do bibliotecário Lucas Pereira (1801-?), dirigido ao diretor geral da Academia, datado de Abril de 1838, consultado no Arquivo da FBAUL. Neste documento Lucas Pereira diz que *faltando na bibliotheca obras modernas em ciências e artes e sendo estas bastante precisas na Academia*, sugere que o governo ordene aos representantes diplomáticos em Paris e Londres a compra de bibliografia especializada<sup>145</sup>.

A necessidade de atualização do acervo bibliográfico, nessas primeiras décadas de funcionamento da Biblioteca da Academia de Lisboa, foi comprovada também por outros manuscritos consultados no Arquivo da FBAUL. Veja-se a recomendação do professor de Arquitetura Pires da Fonte (1790-1873), exposta em ofício datado de 1840:

*Não havendo na bibliotheca da Academia de Belas Artes, livros ou estampas que indiquem o bom gosto modernamente adoptado, nem obras algumas das modernissimas, [...] cujas obras muito facilitarão os professores nas suas tarefas. Proponho que a conferência determine uma quantia certa, como dotação própria da biblioteca [...] e que fique o bibliotecário autorizado para a compra destes objectos na proporção dos meios que lhe derem, conferenciando com os professores sobre o merecimento das obras por ele escolhidas*<sup>146</sup>.

---

Outubro do anno de 1838, segundo aniversario da sua Fundação. 1838 Out. 25. *Livro de Actas*, 1838-1839, cota: 1-A-SEC.7 Acessível no Arquivo da ANBA.

144 Barata, 2003: 402.

145 Pereira, L. [Ofício] 1838 Mai. 5 [ao] Diretor Geral da Academia de Belas Artes. Caixa n.º 10, n.º 51. Acessível no Arquivo da FBAUL, Lisboa. Neste ofício Lucas Pereira lembra também que não convém encomendar livros em Bruxelas porque *quase todas as impressões são erradas ou têm falhas muito consideráveis*.

146 Fonte, J. P. da. [Ofício] 1840 Mar., cx. n.º 2, doc. n.º 3. Acessível no Arquivo da FBAUL.

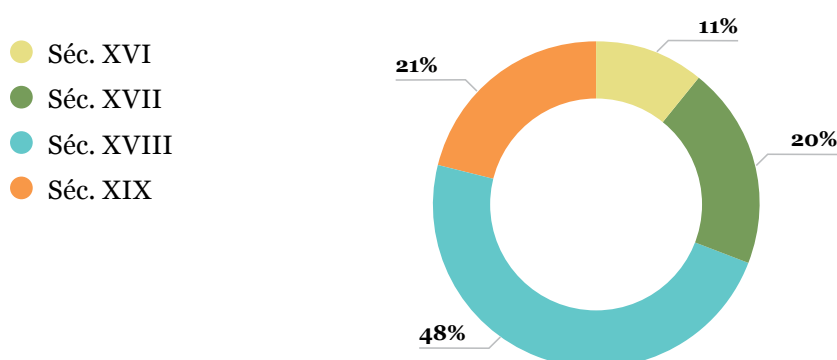
Neste sentido, também o Conde de Melo (1801-1865), Vice Inspetor da Academia, determinou cinco anos depois, em 1845, que a *bibliotheca se amplie e enriqueça com as obras recém publicadas que sejam de reconhecida utilidade e merecimento*, tendo destinado a atribuição de uma verba para aquisição de novos títulos<sup>147</sup>.

Porém, não foi possível identificar quais os livros que foram sendo adquiridos nas décadas seguintes à criação da Biblioteca uma vez que não foi identificada nenhuma documentação desse período até 1862, data da referência seguinte.

b) Catálogo dos livros da biblioteca, 1862<sup>148</sup>

Na BNP foi consultado um catálogo dos livros da Biblioteca da ABAL, publicado em 1862, e que constituiu importante fonte para este estudo. Segundo Maria Helena Lisboa, este catálogo terá sido redigido anonimamente por João José dos Santos (1806-1892) que, desde 1854, ocupava o cargo de bibliotecário na Academia de Belas Artes<sup>149</sup>. Com 64 páginas este catálogo regista mais de 1000 livros<sup>150</sup>, com indicação do autor, título, local e data de edição. Está ordenado por ordem alfabética do autor ou título.

Trata-se do único catálogo impresso dos livros da Biblioteca da ABAL identificado. Por isso, e por estar sistematicamente organizado permitiu uma análise mais completa dos livros disponibilizados por esta Biblioteca no início da segunda metade do século XIX. Assim, relativamente às datas de publicação dos livros que integram o acervo, verificou-se que embora tivesse havido preocupação em adquirir obras atualizadas, tal como foi referido anteriormente, cerca de 80% do espólio era, em 1862, constituído por obras do século XVIII e anteriores (Figura. 1.2).



**Figura 1.2** Distribuição cronológica do acervo da Biblioteca da ABAL, segundo catálogo impresso, 1862.

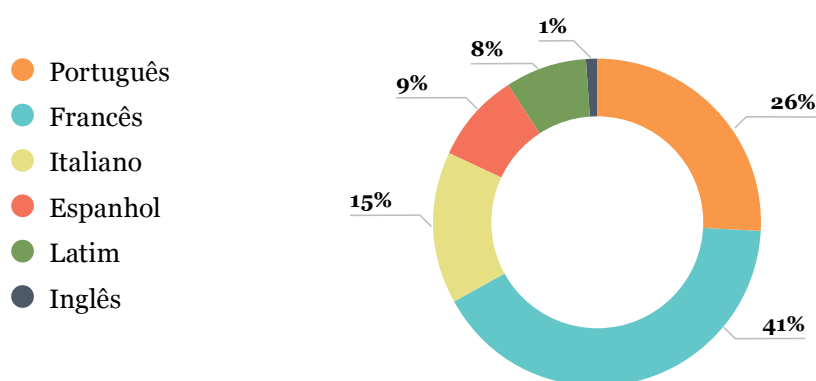
147 Mello, Conde de. [Ofício] 1845 Fev. 27, cx. n.º 8, doc. n.º 12. Acessível no Arquivo da FBAUL.

148 [Santos, J.J.], 1862.

149 Lisboa, 2007: 320.

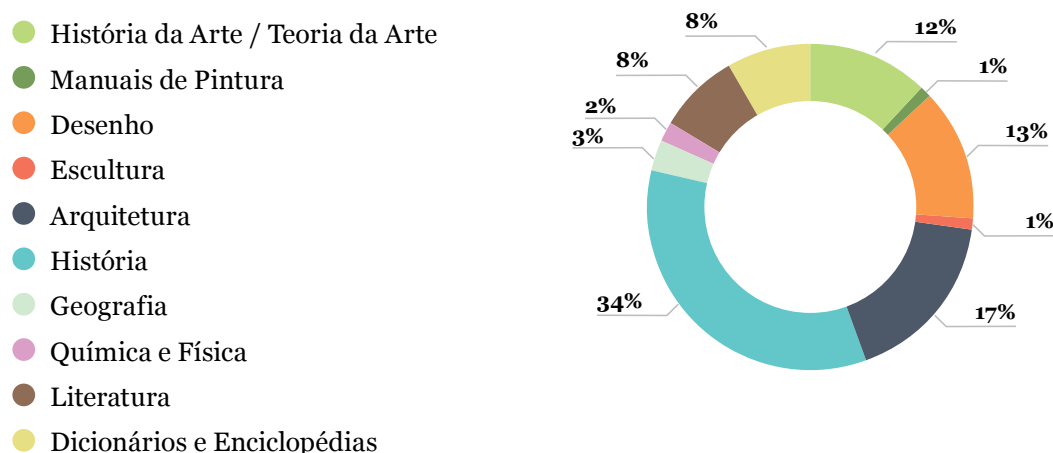
150 Encontram-se cerca de 1200 entradas, embora algumas obras apareçam referenciadas duas vezes, tanto por autor como por título, o que dificulta a identificação exata do número de obras presentes.

Dos cerca de 1000 volumes, a maior parte estava escritos em idiomas estrangeiros (Figura 1.3). Destaca-se o francês, que ocupava quase metade dos títulos, mas também o italiano e o espanhol. O latim preenchia igualmente uma parte considerável do acervo sendo principalmente referente às obras mais antigas. Os livros escritos em inglês representavam apenas cerca de 1% do total, o que pode revelar o desconhecimento generalizado da língua em Portugal e o difícil acesso aos manuais e tratados ingleses. Sobre este assunto, Ana Luísa Barão concluiu que apesar das relações políticas e económicas entre Portugal e a Inglaterra, a grande influência da cultura italiana e francesa em Portugal motivou um acesso limitado à cultura anglo-saxónica, durante o século XIX<sup>151</sup>.



**Figura 1.3** Distribuição idiomática do acervo da Biblioteca da ABAL, segundo catálogo impresso, 1862.

Relativamente às temáticas (Figura 1.4) verifica-se que uma grande parte dos livros eram dedicados à história geral, sendo que a história da arte e a teoria da arte ocupavam um espaço bastante mais reduzido.



**Figura 1.4** Distribuição temática do acervo da Biblioteca da ABAL, segundo catálogo impresso, 1862.

<sup>151</sup> Barão, 2006: s.p.

Confirmando o lugar preponderante dado ao desenho no contexto do ensino académico, tal como se verá no capítulo seguinte, constatou-se o grande número de títulos dedicados ao tema. Igualmente, a arquitetura destaca-se no âmbito dos manuais técnicos, verificando-se, neste caso, uma maior preocupação de atualização. Menor peso ocupam as publicações sobre escultura mas é sobretudo a escassez de bibliografia referente às técnicas da pintura, o principal aspeto a destacar. Efetivamente, para além das oito obras já presentes na listagens de 1837, neste catálogo há apenas a referência a seis novos manuais: Vasari, 1550, *Secrets concernant...*, 1716; Monton, 1734; Ferreira, 1801; Taborda, 1815; Arsenne e Denis, 1858. Assim, dos cerca de 1000 títulos presentes neste catálogo apenas 15 abordam o tema dos materiais e técnicas da pintura a óleo.

c) Faturas diversas, 1862-1863<sup>152</sup>

No Arquivo da FBAUL consultaram-se faturas não organizadas, datadas de 1862 e 1863 que documentam a compra nas principais livrarias de Lisboa<sup>153</sup> de mais de 100 obras para a Biblioteca da ABAL. Estão indicados principalmente livros franceses, mas também ingleses, dedicados sobretudo à história da arte, arqueologia, arquitetura, desenho e catálogos de museus. A informação constante destas faturas foi complementada com a que consta em listagens de obras adquiridas pela ABAL no ano de 1863 identificadas no Arquivo do MNAA<sup>154</sup>.

Destes cerca de 100 livros, apenas quatro dizem respeito às técnicas da pintura a óleo: Cennini, 1821; Burnet, 1828; Eastlake, 1847 e Gullick e Timbs, 1859.

Estas aquisições terão sido impulsionadas pelo Rei D. Luís que, segundo o pintor Varela Aldemira (1895-1975) num estudo que fez sobre a história da Academia de Lisboa, refere que em 1863 o rei oferecera quatro contos para a aquisição de livros<sup>155</sup>. De acordo com Fernanda Campos, o monarca oferecera à Biblioteca, nesse ano, cerca de 200 livros, sendo sobretudo catálogos de museus e exposições e obras de literatura francesa e inglesa<sup>156</sup>.

d) Castro e Sousa, *Breve Resenha Artística*, 1863<sup>157</sup>

Também em 1863, foi publicada uma resenha artística pelo abade António Dâmaso de Castro e Sousa (1804-?)<sup>158</sup> que inclui uma lista com sugestões de livros a consultar. Ao longo das 26 referências encontram-se obras que já estavam listadas no catálogo dos

152 Facturas diversas. 1862 Mar. 23; 1863 Fev. 13; 1863 Fev. 14; 1863 Nov. 25, cx. n.º 1. Acessíveis no Arquivo da FBAUL.

153 Trata-se da *Livraria Franco-Belge Atelier de Relivre de Mesdames Ferin*, situada na Rua Nova do Almada, a livraria *Matheus Lewtas*, situada na Rua dos Retroseiros (atual Rua da Conceição) e da *Livraria Universal de Silva Júnior*, situada na Praça de D. Pedro (IV, Rossio).

154 *Listagens de livros e respectivos preços*, 1863, cota: AJF/Cx1/Doc. 8/1-8/8. Acessível no Arquivo do MNAA.

155 Aldemira, 1936: 248.

156 Campos, 2016: 156.

157 Sousa, 1863: 19-20.

158 António Dâmaso de Castro e Sousa, mais conhecido por Abade de Castro, foi abade titular em Santa Eulália de Rio de Moinhos no arcebispado de Braga. Foi considerado bastante erudito e um afamado arqueólogo. Publicou trabalhos sobre História e História da Arte Portuguesa (Duarte e Mega, 2008: 163).

livros da Biblioteca da Academia, de 1862, (Palomino, 1815-1724; Almada, 1749) mas também duas importantes obras de referência: Orlandi, 1719 e Paillot de Montabert, 1829-1851. Não se sabe se estes dois livros estariam disponíveis em alguma biblioteca pública em Portugal embora, sendo Castro e Sousa Académico Honorário da ABAL, é possível que tivesse tido acesso a eles através da Biblioteca desta instituição.

e) *Lista de ofertas à biblioteca, 1871-1880*<sup>159</sup>

Esta lista, consultada no Arquivo da FBAUL dá conta da entrada na Biblioteca de mais de 450 livros. Destes, foi apenas identificado um único manual de pintura<sup>160</sup>, incorporado em 1871: Mendoza, 1870 mas, que ainda assim, é uma obra de carácter sobretudo teórico.

f) *Lista de compras feitas pela biblioteca, 1872-1896*<sup>161</sup>

Uma lista das aquisições dos anos de 1872 a 1896, consultada no Arquivo da FBAUL, indica a compra de quase 600 livros.

Relativamente aos tratados de pintura referenciados, trata-se de edições contemporâneas de obras bastante antigas: Cennini, 1858 e Lomazzo, 1844.

g) *Livro de folhas de receitas e despesas, Vol. II, 1853-1903*<sup>162</sup>

Nos 18 livros de contabilidade consultados no Arquivo da ABAL foram identificadas referências à aquisição de manuais de pintura apenas num<sup>163</sup>. Trata-se de um livro de folhas de receitas e despesas, de 1853 a 1903, onde constam 20 páginas com uma lista de 98 publicações. A lista não está datada mas será posterior a 1876, uma vez que inclui vários livros e publicações periódicas publicados nesse ano.

Neste inventário são indicadas as aquisições de quatro livros com interesse no domínio das técnicas da pintura: Felibien, 1690; Sampayo, 1787; Bottari, 1817; Blanc, 1867.

h) *Registo de Inventário, 1876-1879*<sup>164</sup>

Este inventário contém 98 páginas com entradas de mais de 260 livros e publicações periódicas, efetuadas entre 1877 e 1879.

Este elevado número de entradas pode ser justificado como resultado do pedido do inspetor da Academia, o Marquês de Sousa Holstein, em carta datada de 1876, consultada no Arquivo da FBAUL<sup>165</sup>. Neste documento, o inspetor dirigia-se ao Ministro dos

159 *Lista de ofertas à Biblioteca, 1871-1880*, cx. n.º 12, doc. n.º 11. Acessível no Arquivo da FBAUL. Ver também: *Registo de Inventário, 1876-1879*, cota: 3-D-SEC.232. Acessível no Arquivo da ANBA.

160 Foram comprados para a Biblioteca outros manuais de pintura, um sobre encáustica: *Notes sur la peinture à la cire cautérisée, ou Procédée encaustique d'après les laborieuses recherches de Paillot de Montabert* de Paul Carpentier (Paris, 1875); e outro sobre aguarela: *Traité d'aquarelle* de Armand Cassagne (Paris, 1875), que não são aqui considerados por não tratarem das técnicas da pintura a óleo.

161 *Lista de compras feitas pela Biblioteca, 1872-1896*, cx. n.º 12, doc. n.º 12. Acessível no Arquivo da FBAUL.

162 *Livro de Folhas de Receitas e Despesas, Vol. II, 1853-1903*, cota: 2-B-SEC.134. Acessível no Arquivo da ANBA.

163 No *Livro de receitas e despesas, 1870-1876*, foi encontrada uma referência à aquisição, em Agosto de 1872, de um “Manual de Pintura” para a Biblioteca da ABAL, mas sem qualquer indicação que permita a sua identificação (*Livro de Receitas e Despesas, Vol. VIII, 1870 -1876*, cota: 1-B-SEC.45. Acessível no Arquivo da ANBA).

164 *Registo de Inventário, 1876-1879*, cota: 3-D-SEC.232. Acessível no Arquivo da ANBA.

165 Holstein, Marquês de. [Carta] 1876 Set. 18, Lisboa [ao] Ministro dos Negócios Estrangeiros. *Livro de*

Negócios Estrangeiros solicitando-lhe que, por meio dos representantes do governo em países estrangeiros, se obtivesse um exemplar dos catálogos de todos os museus e coleções públicas desses países. Os países a que o Marquês Holstein se referia eram: Brasil, Inglaterra, Itália, Santa Sé, Espanha, França, Bélgica, Holanda, Alemanha, Áustria, Suécia, Noruega, Dinamarca, Suíça, Rússia e Estados Unidos. Confirma-se, através deste documento, que a questão linguística dificultava o acesso a bibliografia estrangeira uma vez que o Marquês deixava a seguinte recomendação: *Sendo as línguas alemã, russa, dinamarquesa, sueca pouco conhecidas neste país será conveniente que os documentos pertencentes a nações destas línguas, venham em francês se por ventura existirem traduzidas*. A consulta do Registo de Inventário confirmou que para além das publicações periódicas, os catálogos de museus constituíram o maior volume de entradas.

Relativamente às obras sobre os aspetos técnicos da pintura a óleo identificaram-se apenas duas publicações sobre a teoria da cor (Chevreul, 1839 e Brücke, 1866) e o importante dicionário técnico de pintura, escultura, arquitetura e gravura de Francisco de Assis Rodrigues (1875).

i) *Correspondência recebida*, Vol. II, 1845-1911<sup>166</sup>

Este livro inclui uma lista de 246 livros, não datada, mas que será posterior a 1890, uma vez que nela está incluída uma obra desse ano. Esta lista faz referência a cinco manuais de pintura: Ballard, 1817; Piles, 1766; Marcucci, 1813; Mérimée, 1830; e Panier, 1856. Este último faz parte da *Collection encyclopédique Roret*<sup>167</sup>, um conjunto de manuais práticos destinados à divulgação das ciências e das artes, publicados entre 1822 e o fim dos anos trinta, do século XX. Nesta listagem encontra-se a indicação de que a Biblioteca possuía outros dez manuais desta coleção, porém, sem discriminação dos títulos ou autores.

No Arquivo do MNAA encontra-se um recibo de Francisco António Silva Oeirense, datado de 16 de Março de 1867, pela venda de dois livros, um deles *O Tratado das Cores*<sup>168</sup>. Julga-se tratar-se do tratado de Diogo de Carvalho e Sampayo publicado em 1787.

---

*correspondência com diversos*. 1870- 1877. Acessível no Arquivo da FBAUL.

166 *Correspondência recebida*. Vol. II, 1845-1911, cota: 3-A-SEC.173. Acessível no Arquivo da ANBA.

167 A Enciclopédia Roret, editada por Nicolas Roret (1797-1860), integra mais de 300 títulos dedicados a uma grande diversidade temática dentro do domínio das ciências, artes e ofícios. As inúmeras ilustrações e detalhes técnicos terão contribuído para o sucesso imediato da coleção. Destinada ao grande público a coleção teve múltiplas edições e traduções (Une breve histoire des manuels Roret, 2010).

168 *Recibo de pagamento referente a dois livros*. 1867 Mar. 16, cota: AJF/Cx1/Pt2/Doc.64. Acessível no Arquivo do MNAA.

### 1.3.1.2 Academia Portuense de Belas Artes

Quanto aos recursos bibliográficos existentes na Academia Portuense foram encontradas seis fontes documentais<sup>169</sup>, consultadas no Arquivo da FBAUP, que se analisam de seguida. No Arquivo da FBAUL foi consultada uma lista de materiais selecionados pelo professor de pintura da APBA, Joaquim Rodrigues Braga (?-1853), datada de 1837, que indica “8 livros de arte de pintura”, sem qualquer outra referência<sup>170</sup>.

#### j) *Inventário dos diferentes objetos pertencentes à Aula de Pintura, 1845*<sup>171</sup>

Este documento é uma fonte valiosa para determinar os manuais a que os estudantes de pintura tinham acesso uma vez que se encontravam na própria Aula de Pintura. O inventário inclui 17 livros dedicados à história de Portugal, ao desenho, à arquitetura, à pintura e coleções de estampas<sup>172</sup>. Encontram-se listados oito volumes indicados como *Manuaes do Desenhador, do Escultor, e Pintor, do Architeto e de Optica* que, por esta designação, não foi possível identificar. Sobre a pintura encontram-se as seguintes obras: Vasari, 1550; Félibien, 1649; Da Vinci, 1803; Piles, 1708 e Dufresnoy, 1668.

#### k) *Documentos de despesa, 1854*<sup>173</sup>

Contém relações mensais das despesas efetuadas pela APBA. Relativamente ao ano de 1854 encontram-se listados vários livros, entre os quais: Félibien, 1690; Palomino, 1715-1724; Bardon, 1765; Nunes, 1767; Piles, 1767, 1775 e 1773; Watin, 1773; Lemierre, 1770; Sampayo, 1788; Libert, 1811; Taborda, 1815; Boutard, 1826; Paillot de Montabert, 1829-1851 e Sendim, 1840.

#### l) *Caderno para se apontarem os livros, quadros, gessos que se emprestaram, 1875-1885*<sup>174</sup>

Contém 26 páginas manuscritas com a relação de livros, estampas, gessos e pequenos utensílios que a Academia Portuense foi emprestando aos professores. Verificou-se que praticamente não há requisição por parte dos professores de pintura de manuais técnicos sobre pintura. Segundo esta lista, apenas Francisco José Resende requisitou, em 1876, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*, de Charles Blanc

169 Para além das fontes que se indicam, foi consultado também: o *Livro de entradas*, 1891-1892, cota: 40. Acessível no arquivo da FBAUP. Contudo, não foi identificado neste documento nenhum manual técnico sobre pintura a óleo.

170 *Lista de estampas e objectos escolhidos pelo Professor de Pintura da Academia Portuense de Bellas Artes*. 1837 Jun. 17, cx. n.º 1, doc. n.º 33. Acessível no Arquivo da FBAUL.

171 Braga, J. R.; Figueiredo, J. M.; Fonseca, L. A. P. 1845 Mai. 31. Inventário dos diferentes objectos pertencentes à Aula de Pintura da Academia Portuense das Bellas Artes, *Declaração de empréstimo*, 1853-1909, cota: 85. Acessível no Arquivo da FBAUP.

172 Para além dos livros sobre pintura encontram-se: *Historia de Portugal* (1804) de Damião Antonio de Lemos Faria e Castro; *Notizie de'Professori del Disegno da Cimabue in qua Opera* (1812) de Filippo Baldinucci; *Iconologia* (1613) de Cesare Ripa Perugino; *Opere di Antonio Raffaello Mengs* (1783) de D'Azara; *Costume des anciens peuples, a l'usage des artistes* (1784) de Dandré Bardon; *Regras das cinco ordens da arquitectura* (1562) de Vignola em italiano, espanhol e francês; *Recueil d'estampes* [autor não identificado]; *Medição das Estatuas antigas* [?] de Gérard Audran.

173 *Documentos de despesa*. 1845-1911, cota: 245. Acessível no Arquivo da FBAUP.

174 Caderno para n'ele se apontarem os livros, quadros, gessos de que se emprestarem para fora da Academia, e suas compidentes datas d'entrada e saída. *Declaração de empréstimo*, 1853-1909, Cota: 85. Acessível no Arquivo da FBAUP.

(1867) e, em 1883, Caetano Moreira levou por empréstimo a tradução de Taborda, *Regras da Arte da Pintura* (1815). Este documento permite-nos também saber que, igualmente em 1883, Marques de Oliveira consultou o manual sobre gravura de Motteroz, 1871 e nos anos seguintes, com frequência, foi requisitando as revistas francesas *Gazette des Beaux Arts* e *L'Art*.

m) *Índice dos livros da Academia Portuense de Belas Artes*, 1881<sup>175</sup>

Este catálogo manuscrito está organizado de acordo com as temáticas das obras impressas, sendo que as sobre as técnicas da pintura a óleo se encontram distribuídas por três secções: *Tratados sobre desenho, sobre desenho e pintura, bem como algumas collecções d'estudos de desenho linear e histórico; Cursos, tratados e manuais sobre pintura e, Livros sobre pintura e escultura*. No total encontram-se 24 publicações em que os materiais e as técnicas da pintura a óleo são abordados.

A listagem apenas contém o número de volumes de cada obra e a indicação dos autores ou editores. Fica-se, portanto, sem saber qual o título e a data de edição de cada publicação. Apenas foi possível identificar os livros constantes da primeira secção (*Tratados sobre desenho, sobre desenho e pintura, bem como algumas collecções d'estudos de desenho linear e histórico*), uma vez que são discriminados em documento separado<sup>176</sup>: Libert, 1811; Silva, 1817; Sendim, 1840.

Na segunda sessão, dedicada aos tratados e manuais de pintura, estão registados, por ordem alfabética, 19 autores ou editores. São eles: Algarra, 1864; Bouvier, 1827; Diderot e D'Alembert, 1751; Dufresnoy, 1753; Goupil, 1858; Garcia de la Huerta, 1795; Lefort, 1855; Paillot de Montabert, 1829-51; Nunes, 1767; Piles, 1708; Lemierre, 1770; Palomino, 1715-1724; Saint Germain, 1803; Saint Victor, 1835; Prunetti e Taborda, 1815; L. da Vinci, 1803; Watin, 1773; Wiertz, 1859 e Rood, 1881.

Na secção dedicada aos livros de pintura e escultura estão indicados duas obras: a de Arsenne e Denis, 1833 e a de Bardon, 1765.

n) *Catálogo dos livros da Academia Portuense de Belas Artes*, 1896<sup>177</sup>

A identificação das publicações existentes na Academia Portuense em 1881 foi possível através do catálogo dos livros, de 1896, assinado por C. J. Rodrigues, uma vez que nesta listagem é indicado, para além do número de volumes, o título e o autor de cada publicação.

Na secção dedicada aos *Tractados sobre pintura, desenho linear, de figura e geometrico, collecções de modelos d'estudo e Desenho* estão elencadas 87 publicações. Para além das 24 obras, já constantes no catálogo de 1881, encontram-se também as

<sup>175</sup> *Índice dos livros da Academia Portuense de Belas Artes*, 1881, cotas 37-39, Acessível no Arquivo da FBAUP.

<sup>176</sup> *Índice dos livros da Academia Portuense de Belas Artes*, 1881, cota 39. Acessível no Arquivo da FBAUP.

<sup>177</sup> Rodrigues, 1896. *Catalogo dos livros da Academia Portuenses de Bellas Artes e do Museu anexo á mesma Academia, Segunda Parte, Livros catalogados á face dos assumptos de que tratam*. 1896, Acessível no Arquivo da FBAUP, cotas: 41(1-2).



seguintes publicações: Piles, 1775; Sampayo, 1788; De Vinci, trad. de Rejon de Silva, 1784; e Collier, 1886.

o) *Contas a pagar - Requisições, 1901-1909*<sup>178</sup>

Consiste em 23 páginas com listas de despesas efetuadas pela APBA. Neste documento, encontram-se referidas compras de livros, entre os quais: Assis Rodrigues, 1875; Robert, 1878; e Vibert, 1891.

### 1.3.2 Livros identificados

A tabela 1.2 apresenta as publicações identificadas em que os materiais e as técnicas da pintura a óleo são abordados, presentes nas Bibliotecas da ABAL e da APBA, ao longo do século XIX e início do século XX. Todos estes livros são analisados com mais detalhe no Anexo 1.

**Tabela 1.2** Manuais e livros sobre técnicas da pintura presentes nas Bibliotecas da ABAL e da APBA, durante o século XIX e início do século XX.

Obra	Biblioteca da ABAL	Data da primeira referência	Biblioteca da APBA	Data da primeira referência
<b>Vasari</b> , G. 1550. <i>Le Vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani</i> Firenze: Lorenzo Torrentino.	•	1862 (b)	•	1845 (j)
<b>Pacheco</b> , F. 1649. <i>Arte de la Pintura, su Antiguidad y Grandezas...</i> , Sevilha: Simon Faxardo.	•	1837 (a)		
<b>Dufresnoy</b> , C. A. 1668. <i>L'Art de la Peinture</i> . Paris: Chez Nicolas L'Anglois			•	1845 (j)
<b>Félibien</b> , A. 1690. <i>Des principes de l'architecture, de la sculpture, et de la peinture</i> . 2ª ed. Paris: Chez La Veuve de Jean Baptiste Coignard, Jean Baptiste Coignard.	•	post. 1876 (g)	•	1845 (j)
<b>Piles</b> , R. de. 1708. <i>Cours de peinture par principes</i> . Paris: Chez Jacques Estienne.			•	1845 (j)
<b>Palomino de Castro y Velasco</b> , A. 1715-1724. <i>El museo pictórico y escala optica...</i> , Madrid: Lucas Antonio de Bedmar.	•	1837 (a)	•	1854 (k)
<i>Secrets concernant les arts et métiers</i> , 1716, Paris: C. Jombert	•	1862 (b)		
<b>Orlandi</b> , P. A. 1719. <i>L'Abecedario Pittorico...</i> Bologna: Per Costantino Pisarri all' Insegna di S. Michele.	•	[1863] (d) [1866]		

<sup>178</sup> *Contas a pagar: Requisições*, Acessível no Arquivo da FBAUP, cota: 36.

Obra	Biblioteca da ABAL	Data da primeira referência	Biblioteca da APBA	Data da primeira referência
<b>Monton</b> , B. 1734. <i>Secretos de artes liberales, y mecanicas...</i> , Madrid: En la Oficina de Antonio Marin.	•	1862 (b)		
<b>Almada</b> , J. L. B. 1749. <i>Prendas da Adolescencia ou Adolescencia Prendada...</i> , Lisboa: Off.. de Francisco do Silva.	•	1837 (a)		
<b>Diderot; D'Alembert</b> . eds. 1751. <i>Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonné des arts et des métiers...</i> Paris: chez Briasson, David, Le Breton, Durand.			•	1881 (m)
<i>Nouveau dictionnaire universel des arts et des sciences... traduit de l'anglais de Thomas Dyche</i> . 1753. Avignon: Girard.	•	1837 (a)		
<b>Dufresnoy</b> , C-A; <b>Marsy</b> , F.-M.; <b>Querlon</b> , G. M. 1753. <i>L'Ecole D'Uranie ou L'Art de La Peinture...</i> Paris: L'Imprimerie de P. G. Le Mercier.			•	1881 (m)
<b>Bottari</b> , G. 1754. <i>Raccolta de lettere sulla pittura scultura ed architettura....</i> Roma: Per gli Eridi Barbiellini Mercanti di Libri e stampatori a pasquino.	•	post. 1876 (g)		
<b>Pernety</b> , A.-J. 1757. <i>Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...</i> , Paris: Chez Bauche.	•	1837 (a)		
<b>Bardon</b> , D. 1765. <i>Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture...</i> Paris: Chez Desaint.			•	1854 (k)
<b>Piles</b> , R. de. 1766. <i>Éléments de peinture pratique</i> . Paris: Charles-Antoine Jombert.	•	post. 1890 (i)		
<b>Nunes</b> , F. 1767. <i>Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva...</i> 2ª ed. Lisboa: João Baptista Alvares.			•	1854 (k)
<b>Lemierre</b> , A.-M. 1770. <i>La peinture, poème en trois chants</i> . Amsterdam: H. Testelin.			•	1854 (k)
<b>Jaubert</b> , l'A. ed. 1773. <i>Dictionnaire raisonné universel des arts et metiers...</i> Paris: Chez P. Fr. Didot jeune.	•	1837 (a)		
<b>Watin</b> . 1773. <i>L'art du peintre, doreur, vernisseur...</i> Paris: Chez Grangé, Durand, L'Auteur.			•	1854 (k)
<b>Piles</b> , R. de. 1775. <i>Recueil des divers ouvrages sur la peinture et le coloris</i> . Paris: Chez Cellot & Jombert.			•	1854 (k)
<b>De Vinci</b> , L. 1784. <i>El Tratado de la Pintura</i> . Trad. de Diego Antonio Rejon de Silva. Madrid Imprenta Real.			•	1896 (n)

Obra	Biblioteca da ABAL	Data da primeira referência	Biblioteca da APBA	Data da primeira referência
<b>Prunetti</b> , M. 1786. <i>Saggio Pittorico</i> . Roma: Gio: Zempel.	•	1837 (a)		
<b>Lairesse</b> , G. de. 1787. <i>Le grand livre des peintres, ou L'art de la peinture...</i> , Paris: à l'hôtel de Thou.	•	1837 (a)		
<b>Sampayo</b> , D. de C. 1787. <i>Tratado das cores que consta de tres partes analytica, synthetica, Hermeneutica...</i> , Malta: Na Typografia de S. A. E.	•	1867 (g)		
<b>Sampayo</b> , D. de C. 1788. <i>Dissertação sobre as cores primitivas...</i> , Lisboa: Na Regia oficina typografica.			•	1854 (k)
<b>Garcia de la Huerta</b> , P. 1795. <i>Comentarios de la Pintura Encáustica del pincel</i> . Madrid: Imprenta Real.			•	1881 (m)
<b>Ferreira</b> , J. de B. 1801. <i>A Arte da Pintura de C. A. do Fresnoy traduzida do francez em portuguez...</i> Lisboa: Na typographia, chalcographica, typoplastica, E Litteraria do Arco do Cego.	•	1862 (a)		
<b>Saint-Germain</b> , G. 1803. <i>Traité de la peinture de Léonard de Vinci...</i> Paris: Chez Perlet.			•	1881 (m)
<b>Da Vinci</b> , L. 1803. <i>Traité élémentaire de la peinture...</i> Paris: Chez Deterville.			•	1845 (j)
<b>Libert</b> , L. 1811. <i>Traité élémentaire et pratique du dessin et de la peinture...</i> Lille: Chez Blocquel			•	1854 (k)
<b>Marcucci</b> , L. 1813. <i>Saggio analítico chimico sopra i colori minerali, e mezzi de procurarsi gli artefatti, gli smalti e le vernici...</i> Roma: Stamperia di Contendini.	•	post. 1890 (i)		
<b>Taborda</b> , J. da C. 1815. <i>Regras da arte da pintura...</i> , Lisboa: Impr. Regia.	•	1862 (b)	•	1854 (k)
<b>Ballard</b> , C. 1817. <i>École de la miniature, ou l'art d'apprendre a peindre sans maitre, et les secrets pour fair eles plus belles couleurs</i> . Paris: Bachelier.	•	post. 1890 (i)		
<b>Silva</b> , R. F. da. 1817. <i>Elementos de Desenho, e Pintura...</i> Rio de Janeiro: Na Impressão Regia.			•	1881 (m)
<b>Tambroni</b> , G.; <b>Cennini</b> , C. 1821. <i>Di Cennino Cennini Trattato della Pittura...</i> Roma: Co' Forchi di Paolo Salviucci.	•	1863 (c)		
<b>Boutard</b> . 1826. <i>Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture</i> . Paris: Chez Le Normant Père, Ch. Grosselin			•	1854 (k)

Obra	Biblioteca da ABAL	Data da primeira referência	Biblioteca da APBA	Data da primeira referência
<b>Bouvier</b> , P. L. 1827. <i>Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture</i> . Paris: Chez F. G. Levrault.			•	1881 (m)
<b>Burnet</b> , J. 1828. <i>A Practical Treatise on Painting...</i> London: Printed for the Proprietor, and sold by James Carpenter and Son.	•	1863 (c)		
<b>Paillot de Montabert</b> , 1829-1851. <i>Traité complet de la peinture</i> . Paris: J. F. Delion, Libraire.	?	[1863] (d)	•	1854 (k)
<b>Mérimeé</b> , J.-F.-L. 1830. <i>De la peinture a l'huile...</i> Paris: Mme Huzard.	•	post. 1890 (i)		
<b>Arsenne</b> , L.-C.; <b>Denis</b> , F. 1833. <i>Manuel du peintre et sculpteur...</i> , Paris: A la Librairie Encyclopédique de Roret.	•	1862 (b)	•	1881 (m)
<b>Saint-Victor</b> . 1835. <i>Aquarelle – Miniature perfectionnée, reflects métalliques et chatoyants, et peinture à l'huile sur velours</i> . Paris: Giroux.			•	1881 (m)
<b>Chevreur</b> , M. E. 1839. <i>De la loi du contraste simultanée des couleurs et de l'assortiment des objets colorés</i> . Paris: Chez Pitois-Levrault.	•	1877 (h)		
<b>Sendim</b> , M. J. 1840. <i>Tractado Elementar de Desenho e Pintura</i> . Lisboa: Imprensa de C. A. da Silva Carvalho.			•	1854 (k)
<b>Lomazzo</b> , G. P. 1844. <i>Trattato della'arte della pittura, scultura ed architettura</i> . Roma: Salverio del-Monte.	•	1871-1880 (f)		
<b>Eastlake</b> , C. L. 1847. <i>Materials for a History of Oil Painting</i> . London: Longman, Brown, Green, And Logmans.	•	1863 (c)		
<b>Lefort</b> , J. 1855. <i>Chimie des couleurs por la peinture a l'eau et a l'huile</i> . Paris: Victor Masson, Libraire-Editeur.			•	1881 (m)
<b>Panier</b> , J. 1856. <i>Peinture et fabrication des couleurs...</i> Paris: A La Librairie Encyclopédique de Roret.	•	1890 (h)		
<b>Arsenne</b> , L.-C.; <b>Denis</b> , F. 1858. <i>Nouveau manuel complet du peintre et sculpteur...</i> , Paris: A la Librairie Encyclopédique de Roret.	•	1862 (b)		
<b>Cennini</b> , C. 1858. <i>Le livre de l'art, ou Traité de la peinture</i> . Trad. por V. Mottez. Paris: Renouard.	•	1871-1880 (f)		

Obra	Biblioteca da ABAL	Data da primeira referência	Biblioteca da APBA	Data da primeira referência
<b>Goupil</b> , 1858. <i>Manuel complet et simplifié de la peinture à l'huile, suivi du traité de la restauration des tableaux</i> . Paris: Desloges.			•	1881 (m)
<b>Wiertz</b> , T. J.; 1859. <i>La peinture mate. Procédé nouveau</i> . Paris: Typ. de Fr. Van Meenen.			•	1881 (m)
<b>Gullick</b> , A.; <b>Timbs</b> , J. 1859. <i>Painting Popularly Explained...</i> London: Kent and Co.	•	1863 (c)		
<b>Algarra</b> , A. 1864. <i>Manual del pintor teórico-práctico: o sea principios fundamentales sobre la pintura al óleo y a la acuarela</i> . Paris: Librería de Rosa y Bouret.			•	1881 (m)
<b>Brücke</b> , E. 1866. <i>Des Couleurs au point de vue physique, physiologique, artistique et industriel</i> . Trad. de J. Schutzenberger. Paris: J. B. Baillière et fils.	•	1876 (h)		
<b>Blanc</b> , C. 1867. <i>Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture</i> . Paris: Ve Jules Renouard.	•	1878 (g)	•	1876 (l)
<b>Mendoza</b> , F. 1870. <i>Manual del pintor de historia...</i> Madrid: Imprenta de T. Fortanet.	•	1871 (e)		
<b>Rodrigues</b> , F. de A. 1875. <i>Dicionário técnico e histórico de Pintura, Escultura, Arquitectura e Gravura</i> . Lisboa: Imprensa Nacional.	•	1877 (h)	•	1902 (o)
<b>Robert</b> , K. 1878. <i>Traité pratique de la peinture à l'huile</i> . Paris: G. Meusnier.			•	1902 (o)
<b>Rood</b> , O. N. 1881. <i>Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie</i> . Paris: G. Baillière et Cie.			•	1881 (m)
<b>Collier</b> , J. 1886. <i>Premiers principes des beaux-arts: dessin, peintures, sculpture et art décoratif</i> . Trad. de Emma Hanneau. Paris: F. Alcan.			•	1896 (n)
<b>Vibert</b> , J.-G. 1891. <i>La science de la peinture</i> . Paris: Paul Ollendorff.			•	1901 (o)

Como se pode ver na tabela 1.2, foram identificados 36 manuais existentes, tanto na Biblioteca da ABAL, como na da APBA. Embora tenha sido identificado o mesmo número de manuais, as obras constantes nas duas Bibliotecas eram significativamente diferentes.

Em comum teriam apenas nove publicações: Vasari (1550), Félibien (1690), Piles (1708/1766), Palomino (1715-1724), Paillot de Montabert (1829-1851), Prunetti e Taborda (1815), Arsenne e Denis (1833), Blanc (1867), e Assis Rodrigues (1875), o que pode significar a importância que estas obras assumiam no contexto académico.

De facto, três destas obras (Piles, Palomino e Arsenne e Denis) encontram-se indicadas nas listas de bibliografia recomendada aos alunos de Pintura da ABAL, por volta de 1861<sup>179</sup>. Segundo Maria Helena Lisboa, estas listas foram redigidas em resposta ao pedido do Ministério do Reino, através da portaria de 21 de Março de 1860, das relações de compêndios e livros usados por cada uma das Academias *para instrução dos discípulos e daqueles que os professores se servem para as suas explicações*<sup>180</sup>. De acordo com estas listas eram recomendados seis manuais aos estudantes de Pintura Histórica e quatro aos de Pintura de Paisagem, sendo a maior parte sobre anatomia, desenho, perspetiva, história e estética<sup>181</sup>. Apenas os três referidos (Piles, Palomino e Arsenne e Denis) são dedicados aos materiais e técnicas da pintura.

O tratado de Roger de Piles era recomendado tanto aos alunos de Pintura Histórica como aos de Pintura de Paisagem. Esta obra terá tido uma importância fundamental na difusão das técnicas da pintura. De acordo com Silvia Bordini, Piles publicou, em 1684, *Les premiers éléments de la peinture pratique* que teve outra edição de 1708 com o título *Cours de peinture par principes*<sup>182</sup>. De acordo com o inventário de 1845, referido anteriormente, seria esta edição que constava na APBA. Segundo Ann Massing, este livro teve uma edição aumentada em 1766, por Charles Antoine Jombert, tornando-se *the most important and informative collection of recipes on French painting technique of the seventeenth and early eighteenth centuries*<sup>183</sup>. A edição de 1766 aparece nas listas de livros da Biblioteca da ABAL, posteriores a 1890, embora seja possível que estivesse presente antes, uma vez que consta já destas listas de bibliografia recomendada aos alunos de pintura, por volta de 1861.

---

179 Mappa de compêndios e coleções adoptadas nas diferentes aulas d'Academia de Bellas Artes de Lisboa e programas dos respectivos cursos. *Projectos de regulamentos*, 1877-1895, cota: 2-A-SEC.76. Acessível no Arquivo da ANBA. Este documento tem a data ilegível, mas será possivelmente de Março de 1861 data dos documentos que estão junto.

180 Lisboa, 2007:, 300.

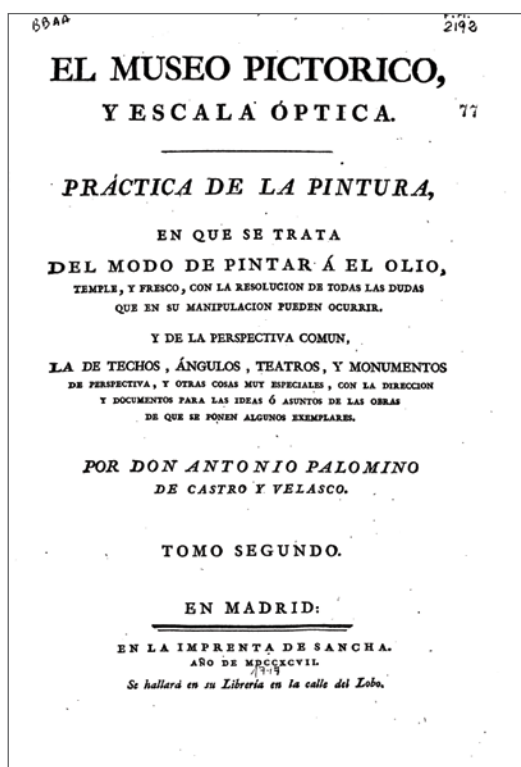
181 Para os alunos de Pintura Histórica, para além da obra de Palomino eram recomendadas as seguintes: *Tavole anatomiche per i pittori, scultori ed altri* de Giambattista Sabattini (Bologna, 1835); *Raccolta di Costumi degl' Ordini Religiosi, incisi all aquaforte* de Pinelli (Roma, 1821); *Éléments de perspective pratique à l'usage des Artistes* de P. H. Valenciennes (Paris, 1820); *Études sur l'Histoire des Arts ou Tableau des Progrès et de la Décadence de la Statuaire et de La Peinture Antiques au Sein des Révolutions qui ont Agité la Grèce et l'Italie* de P. T. Dechazelle (Paris, 1834); *Philosophie des Beaux-Arts appliquée a La Peinture* de D. Sutter (Paris, 1858). Aos alunos de Pintura de Paisagem, para além da obra de Piles e de Arsenne e Denis, indicavam-se as seguintes: *Traité de perspective pratique pour dessiner d'après nature* de Jean Pierre Thénot (Liège, 1845); *Traité de paysage pour dessiner d'après nature* de Jean Pierre Thénot (Paris, 1834)

182 Bordini, 1995: 94-95.

183 Massing, 1995: 22.

A escolha do manual de Roger de Piles pode ser justificada pela grande importância que, como se viu, lhe era reconhecida e pelo seu carácter pedagógico que Silvia Bordini lhe apontou: *la obra fue concebida con intención de instruir a los principiantes en las nociones generales de la práctica y de los instrumentos de los diversos modos de la pintura*<sup>184</sup>.

Neste documento entre os manuais indicados para os estudantes de Pintura Histórica, encontrava-se também o manual *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (Madrid, 1715-1724) de Palomino (Figura 1.5). O historiador da arte Miguel Morán Turina, que estudou aprofundadamente este tratado, considera-o o mais original, rigoroso, preciso e sistemático de todos os tratados barrocos espanhóis<sup>185</sup>. Assim, tal como o livro de Roger de Piles, também o carácter enciclopédico e exaustivo no tratamento dos temas, atribuído ao *El Museo Pictórico* (característica relevante no contexto académico), poderá justificar a sua escolha. Por outro lado, segundo Maria Helena Lisboa, a recomendação deste tratado poderá ter que ver com a acessibilidade à língua espanhola tanto dos professores como dos alunos<sup>186</sup>.



**Figura 1.5** Capa de: Palomino, 1797.  
*El Museu Pictórico...* Vol. II, 3.<sup>a</sup> ed. Madrid:  
En La Imprenta de Sancha. Disponível em:  
<https://books.google.pt>

A referida obra de Piles, bem como, a primeira edição do *Manuel du peintre et sculpteur* de Louis-Charles Arsenne (1870-1855) e Ferdinand Denis (1798-1890), de 1833<sup>187</sup> eram indicados aos alunos de Pintura de Paisagem. Esta edição existiria também na Biblioteca

184 Bordini, 1995: 95.

185 Morán Turina, 1996: 267.

186 Lisboa, 2007: 311.

187 A edição deste manual que aparece listada no Catálogo dos livros da ABAL, de 1862, é de 1858 e não a

da APBA. A segunda edição, aumentada em 1858, consta já do catálogo de livros da Biblioteca da ABAL de 1862, o que poderá indicar que os estudantes consultavam igualmente esta edição mais atualizada que inclui, por exemplo, informações sobre a composição química das cores, a sua estabilidade e preparação<sup>188</sup>.

Segundo Maria Helena Lisboa, a escolha deste manual poderá ser atribuída ao pintor e professor de Pintura Histórica, Francisco Metrass (1825-1861), entre 1855 e 1860. Este estaria muito mais atualizado em termos de conhecimentos técnicos do que o velho mestre António Manuel da Fonseca (1796-1890), professor de Pintura Histórica desde a formação da Academia, em 1836, até 1863, e que, de acordo com a mesma autora, teria sido o responsável pela escolha do tratado de Palomino<sup>189</sup>. De facto, através de um texto do artista e publicista Joaquim António Marques (1819-?), publicado possivelmente em 1855, foi possível confirmar a deficiente formação teórica do mestre Fonseca, o que o tornaria incapaz de recomendar bibliografia mais atualizada. Segundo este autor, o professor terá admitido perante os alunos que *não tinha letras*, sendo que o seu mérito se restringia à *parte mechanica da arte, a prática do pincel*<sup>190</sup>.

Não foi identificado nenhum documento que indicasse qual a bibliografia recomendada aos estudantes do curso de pintura da APBA. Apenas num relatório sobre as aulas, redigido pelo professor Joaquim Rodrigues Braga, em 1845, se pode ler: *As prestações nesta aula forao e sao conformes as regras e Doutrinas Escholares, escriptas por Leonardo de Vinci, A. R. Mengs, A. Dufresnoy e Gerad Andram*<sup>191</sup>.

Considerando as obras identificadas nas Bibliotecas das Academias, verificou-se a grande influência da cultura francesa, já que entre estas as publicações em francês ocupam o principal lugar (ver figura 1.6). Na Biblioteca da ABAL, das 36 obras apresentadas, 17 são em francês. Na APBA a presença de publicações nesta língua é ainda maior: 25 no total das 36 referidas.

Entre estas encontram-se manuais de grande referência, como é o caso, do tratado de Paillot de Montabert (1771-1849) que estaria presente nas Bibliotecas das duas Academias. De acordo Ann Massing esta obra, em dez volumes publicados entre 1829 e 1851, é *perhaps the most extraordinary source book* uma vez que o conhecimento enciclopédico deste autor *covered every aspects of painting: history of art, light and optics, painting materials and techniques, as well as painting restoration*<sup>192</sup>.

---

primeira edição de 1833, que estaria na APBA segundo a listagem de 1896.

188 Arsenne e Denis, 1858: 54-77.

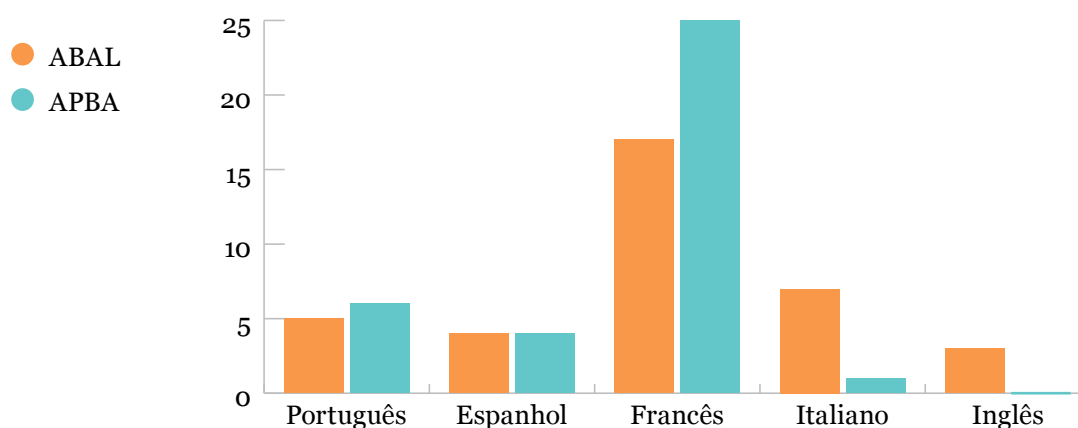
189 Lisboa, 2007: 313.

190 Marques, 1855: 18.

191 Braga, J. R. 1845 Ag. 28. Relatório do Estado material Científico e moral das aulas de Pintura Histórica da de Anatomia Pictórica e da de Perspectiva e Optica; bem como os exercícios Escholares que tiveram lugar no corrente anno lectivo. Para satisfazer os que ordena o Decreto de 6 de Ag.t de 1845. *Relatórios de professores*, 1845, cota: 51. Acessível no Arquivo da FBAUP. Ver Anexo 2.

192 Nadolny et al., 2012: 14.





**Figura 1.6** Distribuição idiomática dos livros identificados nas Bibliotecas da ABAL e da APBA.

Na Biblioteca da ABAL encontravam-se ainda as importantes obras de Antoine-Joseph Pernety, *Dictionaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (Paris, 1757), obra de carácter didático e teórico que, segundo Ann Massing, pretendia tornar acessível a informação técnica nele contida<sup>193</sup> e, o volume de Jean-François-Léonor Merimée (1757-1836) *De la peinture à l'huile* (1830), um texto que Silvia Bordini considerou de especial interesse científico, nomeadamente no que respeita à química das cores<sup>194</sup>.

Também na Biblioteca da APBA se encontravam publicações francesas de grande influência. É o caso da *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers* editada, entre 1751 e 1772, em 39 volumes por Denis Diderot (1713-1784) e Jean le Rond d'Alembert (1717-1783) que, segundo Ann Massing *was a landmark in the recording of knowledge, and remains one of the greatest literary enterprises in human art history*<sup>195</sup>, bem como, o tratado de Pierre Louis Bouvier (1766-1836) escrito para jovens artistas e pintores amadores e o tratado *L'art du peintre, doreur, vernisseur* (1773), de Jean Felix Watin, pintor e comerciante de materiais de pintura<sup>196</sup>. Encontraram-se ainda duas das obras consideradas de referência para este estudo: o tratado de pintura a óleo de Karl Robert (1878) e a obra de Vibert, *La science de la peinture*, de 1891.

O número de manuais sobre técnicas da pintura a óleo, escritos em espanhol, tem um peso significativamente menor nas Bibliotecas das Academias de Lisboa e Porto. Segundo José Enrique García Melero, especialista em literatura sobre artes plásticas em Espanha, na segunda metade do século XIX publicaram-se neste país *numerosos livros* sobre perspectiva, desenho e colorido para servir como instrumentos de aprendizagem e de trabalho aos pintores de então<sup>197</sup>. Contudo, poucos eram os que se dedicavam especificamente às técnicas da pintura a óleo.

<sup>193</sup> Massing, 1995: 24.

<sup>194</sup> Bordini, 1995: 180.

<sup>195</sup> Massing, 1995: 24.

<sup>196</sup> Roth-Meyer, 2004: 218.

<sup>197</sup> García Melero, 2002: 143.

Nesta língua, foram identificadas apenas quatro publicações tanto nas Bibliotecas da ABAL como na APBA. Ambas tinham, como vimos, o texto enciclopédico composto por Palomino entre 1715 e 1724. Na Academia de Lisboa identificou-se igualmente o mais estudado<sup>198</sup> tratado espanhol sobre técnicas da pintura *Arte de la pintura*, escrito por Francisco Pacheco, em 1638. Nesta Biblioteca constava ainda o *Manual del pintor de historia*, publicado, em 1870, por Francisco de Mendoza e que, segundo García Melero, deveu o seu êxito à recapitulação das principais regras e preceitos necessários ao exercício da pintura<sup>199</sup>. Na Biblioteca da APBA destaca-se o *Manual del pintor teórico-práctico, o sea principios fundamentales sobre la pintura al óleo y a la acuarela* de Agustín Algarra, publicado em 1864, que, para além das referências aos materiais e técnicas da pintura a óleo, fornece também um dicionário de termos técnicos, bem como uma lista de bibliografia que poderia ser útil aos pintores<sup>200</sup>.

Na Biblioteca da ABAL foram identificados sete manuais em língua italiana e apenas um na Biblioteca da APBA. Trata-se da obra de Vasari, publicada em 1550, e com uma edição aumentada em 1568, sendo referida como uma obra fundamental com um enorme impacto e disseminação na história da arte europeia<sup>201</sup>.

Tal como se tinha visto anteriormente pela análise do catálogo de livros da Biblioteca da ABAL, publicado em 1862, o número de manuais em inglês era praticamente inexistente. A partir da documentação consultada só foi possível identificar nesta língua o tratado de John Burnet (1874-1868), *A Practical Treatise on Painting*, publicado em 1828; o livro de Charles Louk Eastlake (1793-1865), *Materials for a History of Oil Painting*, de 1847; e o manual de Gullick e Timbs, *Painting Popularly Explained*, de 1859.

No Porto, segundo a listagem de 1896, havia o livro de John Collier (1850-1934), *Primer of Art*, publicado em 1882, mas na edição traduzida para francês, *Premiers principes des beaux-arts: dessin, peinture, sculpture et art décoratif*, publicada em 1896.

O diminuto número (nove) de manuais em português, existentes nas Bibliotecas das Academias de Lisboa e do Porto, pode ser reflexo da escassez de publicações sobre materiais e técnicas da pintura publicados em Portugal ao longo do século XIX, tal como se verá no ponto 1.6.

Relativamente à data das publicações verifica-se que se trata de edições sobretudo do século XVIII e da primeira metade do século XIX (Figura 1.7), sendo que entre estes últimos se encontram cinco edições de obras escritas em séculos anteriores. Como tal, verifica-se a uma tendência para a desatualização dos conteúdos apresentados.

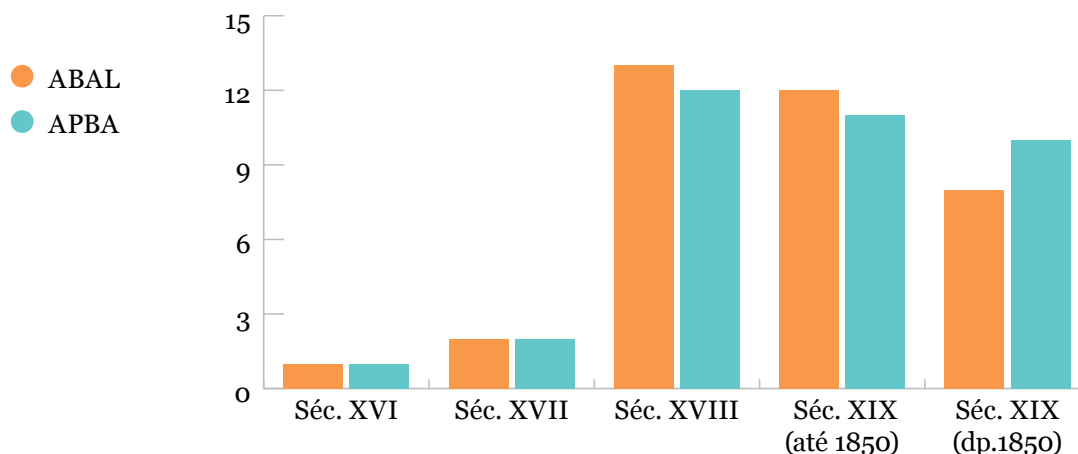
---

198 Nadolny et al., 2012: 14.

199 García Melero, 2002: 145.

200 García Melero, 2002: 144.

201 Nadolny et al., 2012: 11.



**Figura 1.7** Distribuição cronológica dos livros identificados nas Bibliotecas da ABAL e da APBA.

Segundo as diversas listagens de entradas de obras na Biblioteca da ABAL, apresentadas anteriormente, verificou-se que a partir da década de setenta do século XIX, a par do incremento de aquisições de livros, se começa a sistematizar uma política de aquisições de periódicos. Entre as várias assinaturas que eram mantidas destacam-se as revistas francesas: *Gazette des Beaux Arts* (1859-2002), *La chronique des arts et de la curiosité* (1861-1922), *L'art pour tous* (1861-1906), *Magasin des arts et de l'industrie* (1868-?), *L'art decoratif* (1898-1914); e as inglesas: *The Art Journal* (1839-1912) e *The Studio* (1893-). Na EBAP, segundo o livro de entrada de obras, entre 1891 e 1904, as publicações periódicas também constituem a parte mais significativa das incorporações<sup>202</sup>. As publicações identificadas são exclusivamente de origem francesa, como é o caso das revistas *Le Magasin pittoresque* (1833-1938), *L'illustration* (1843-1944), *L'art* (1875-1887), *L'artiste* (1831-1904), *Gazette des Beaux Arts*, *L'Art Français* (1885-1907), *Bulletin des Musées* (1890-1893). Contudo, é difícil avaliar a importância que estes periódicos assumiram na transmissão de conhecimentos sobre os materiais e técnicas da pintura a óleo.

Através da documentação analisada não foi possível determinar se os estudantes dos cursos de pintura das Academias de Lisboa e do Porto consultavam efetivamente os manuais disponíveis nas Bibliotecas. No Arquivo da ANBA consultou-se um relatório relativo a 1910, em que o bibliotecário dessa Academia refere que nesse ano houve apenas 86 leitores, sendo 57 estudantes e 12 pintores<sup>203</sup>.

Outros documentos consultados contêm algumas informações sobre a acessibilidade ao acervo bibliográfico. No programa da Aula de Pintura Histórica redigido em 1869, pelo professor Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) consultado no Arquivo da FBAUL, o professor enuncia que não havendo cursos especiais de História Geral e Pátria os alunos poderiam levar para casa os livros que necessitassem, por um prazo máximo de um mês e

<sup>202</sup> Livro de entradas, 1891- 1892, cota: 40. Acessível no Arquivo da FBAUP.

<sup>203</sup> Relatório referente ao movimento da Biblioteca em 1910. *Correspondência Recebida*. Vol. II, 1845-1911, cota: 3-A-SEC.173. Acessível no Arquivo da ANBA.

com recibo assinado pelo professor<sup>204</sup>. Já, segundo o regulamento da Biblioteca da ABAL, de 1871, consultado no mesmo Arquivo, os alunos só poderiam consultar os livros com autorização do respetivo professor e não poderiam requisitá-los<sup>205</sup>. De acordo com esse regulamento a requisição de livros estaria limitada aos professores, para apoio às aulas e, tratando-se de exemplares únicos, por tempo limitado.

Não foi identificado nenhum documento desta natureza relativamente à Biblioteca da APBA.

De acordo com Maria Helena Lisboa, o recurso ao apoio bibliográfico parece ter sido uma prática muito reduzida ou praticamente inexistente entre os alunos das Academias de Lisboa e do Porto, uma vez que as metodologias do ensino não se apoiavam nem incentivavam este tipo de pesquisa<sup>206</sup>. Os poucos testemunhos identificados sobre este tema confirmam esta conclusão. Veja-se, o exemplo de José Malhoa que, no âmbito do ensino particular, recomendava ao seu discípulo Augusto Gama que *não lêia mais, e quando pintar do natural por muito insignificante que seja o motivo, esqueça tudo quanto tenha lido e visto*<sup>207</sup>.

Segundo o pintor Varela Aldemira (1895-1975) que foi aluno de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) na EBAL, numa monografia que escreveu sobre o mestre referia que este *ignorava os tratados de pintura e, por isso mesmo, não os recomendava aos alunos*<sup>208</sup>. Acrescentava que Columbano terá mesmo chegado a repreender um dos seus discípulos com as seguintes palavras: *o senhor anda sempre a ler; tenha cuidado, olhe que assim nunca fará nada em pintura*<sup>209</sup>. Por isso, Varela Aldemira, num manual de pintura que publicou em 1961, e onde descreve os métodos de ensino na EBAL quando lá foi aluno, conclui: *somos uns dos muitos que se diplomaram no curso sem ter posto os olhos, uma vez, se tanto, na regra expressa de qualquer livro da especialidade*<sup>210</sup>.

Assim, tal como como se verá no capítulo 2 a transmissão dos conhecimentos técnicos no domínio da pintura a óleo, em Portugal no século XIX e início do século XX tinha como base sobretudo o conhecimento oral.

---

204 Lupi, M. A. 1869 Out. 11. *Programa de estudo e exercicios que devem seguir os alunos da aula de pintura histórica da Academia Real de Bellas Artes*, cx. n.º 14., doc. n.º 23. Acessível no Arquivo da FBAUL.

205 Souza, J. P. 1871. *Regulamento Provisório para a Biblioteca. Aprovado em conferência ordinária de 28 de Fevereiro de 1871*, 1871, cx. n.º 13, doc. n.º 10. Acessível no Arquivo da FBAUL.

206 Lisboa, 2007: 299.

207 Malhoa, J. [Carta] 1918 Nov. 30, Lisboa [a] Augusto Gama, doc. 201. Acessível no Arquivo do MJM.

208 Aldemira, 1941: 48.

209 Aldemira, 1941: 48.

210 Aldemira, 1961: 22.

## 1.4 Manuais práticos de pintura existentes na Real Biblioteca Pública do Porto

A investigação sobre os livros disponíveis na Biblioteca da APBA foi complementada com uma pesquisa dos livros existentes na Real Biblioteca Pública do Porto. Esta Biblioteca foi criada em 1833 e, desde 1842, estava instalada no Convento de Santo António da Cidade, edifício onde se encontrava também a APBA<sup>211</sup>. Esta proximidade entre as duas instituições poderia significar uma maior acessibilidade ao acervo da RBPP por parte dos professores e estudantes de pintura<sup>212</sup>.

Como tal, na BNP foram consultados quatro catálogos dos livros desta Biblioteca. O primeiro, datado de 1869<sup>213</sup>, contém as aquisições posteriores à fundação da Biblioteca, em 1833, até esse ano. O segundo, de 1872<sup>214</sup>, inclui a lista de livros incorporados nos anos de 1869, 1870 e 1871. O terceiro, de 1878<sup>215</sup>, elenca as obras integradas entre 1872 e 1877. E, finalmente, o último de 1884<sup>216</sup>, refere as aquisições de livros entre 1841 e 1883. As referências presentes nestes catálogos encontram-se completas, sendo possível identificar o autor, título, data e local de edição e editor. Contudo, o ano em que as publicações foram incorporadas no acervo da Biblioteca não é referido.

A tabela 1.3 apresenta os livros que abordam o tema dos materiais e técnicas da pintura, identificados nestes catálogos.

**Tabela 1.3.** Livros sobre técnicas da pintura presentes na RBPP, durante o século XIX.

Obra	Data da primeira referência
<b>Nunes</b> , F. 1767. <i>Arte da pintura, symmetria, e perspectiva...</i> Lisboa: na Officina de João Baptista Alvares.	1884
<b>Silva</b> , R. F. da. 1817. <i>Elementos de Desenho, e Pintura...</i> Rio de Janeiro: Na Impressão Regia.	1884
<b>Bouvier</b> , P. L. 1827. <i>Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture.</i> Paris: Chez F. G. Levrault.	1872
<b>Constant-Viguiér; Langlois-Longueville.</b> 1830. <i>Nouveau manuel de miniature, de gouache, du lavis a la sépia, et de l'aquarelle.</i> Paris: A la Librairie Encyclopédique de Roret.	1869
<b>Arsenne</b> , L.-C.; <b>Denis</b> , F. 1833. <i>Manuel du peintre et sculpteur...</i> , Paris: A la Librairie Encyclopédique de Roret.	1869
<b>Constant-Viguiér; Langlois-Longueville; Durozier.</b> 1845. <i>Nouveau manuel complet de miniature, de gouache, du lavis a la sépia, et de l'aquarelle et de la peinture a la cire.</i> Paris: A la Librairie Encyclopédique de Roret.	1869

<sup>211</sup> Informações sobre a história da Real Biblioteca Pública do Porto podem ser encontradas em: *Biblioteca Pública Municipal do Porto*, 1933; Pinho, 1989; Valente, 1938.

<sup>212</sup> Não foi efetuado estudo semelhante para a Biblioteca Nacional de Lisboa, instalada no Convento de S. Francisco, espaço onde se encontrava igualmente a ABAL, por não se terem identificado catálogos organizados desta Biblioteca.

<sup>213</sup> *Catalogo*, 1869.

<sup>214</sup> *Catalogo*, 1872.

<sup>215</sup> *Catalogo*, 1878.

<sup>216</sup> D'Araújo, 1884.

Obra	Data da primeira referência
<b>Riffault</b> ; J. R. D.; <b>Vergnaud</b> , A. D. 1850. <i>Nouveau manuel complet du fabricant de couleurs et vernis...</i> , Paris: A la Librairie Encyclopédique de Roret.	1869
<b>Goupil</b> . 1858. <i>Manuel complet et simplifié de la peinture à l'huile, suivi du traité de la restauration des tableaux</i> . Paris: Desloges.	1884

Foram identificados oito livros que tratam especificamente dos materiais e das técnicas da pintura. Verificou-se que destes, presentes na RBPP, apenas três não foram igualmente identificados como pertencentes à Biblioteca da APBA, através dos seis documentos referidos anteriormente. Tal poderá sugerir que os livros comuns pudessem ter sido adquiridos pela RBPP e tivessem sido, posteriormente, integrados na Biblioteca da Academia. Poderia ainda, dar-se o caso, de terem sido adquiridos dois exemplares, um para cada uma das respectivas Bibliotecas. Estas hipóteses têm ainda mais pertinência quando se constata que, destas oito publicações, apenas o manual de Arsenne e Denis, *Manuel du peintre et du sculpteur* (1833), foi igualmente identificado na Biblioteca da ABAL (ver tabela 1.2).

Os três livros, presentes na RBPP, não identificados nas Bibliotecas das Academias de Lisboa e Porto, são os dois manuais de Constant-Viguié e Langlois-Longueville (1830 e 1845) e o manual de Riffault e Vergnaud (1850). Os dois primeiros, foram considerados nesta seleção porque, embora não sejam dedicados à pintura a óleo, incluem informações muito detalhadas sobre pigmentos e sobre os utensílios de trabalho do pintor. O manual de Riffault e Vergnaud, *Nouveau manuel complet du fabricant de couleurs et vernis*, constituiu-se como uma obra de referência sobre o fabrico de cores e vernizes, com várias edições e que, segundo Clotilde Roth-Meyer, apresentou conhecimentos técnicos muito presentes durante a segunda metade do século XIX<sup>217</sup>.

Estes três manuais, juntamente com o manual de Arsenne e Denis, integram a colecção *Manuels Roret* que, como vimos anteriormente (1.3.1.2), é uma fonte fundamental sobre o conhecimento técnico e artesanal dos séculos XIX. Desta colecção, a RBPP possuía, segundo o catálogo publicado em 1869, 292 manuais.

Foram igualmente identificados, o manual de Bouvier, 1827, cuja relevância foi apresentada anteriormente e, o manual de Goupil, 1858, obra que teve muitas edições e que, tal como a anterior, fornece indicações muito detalhadas sobre os materiais da pintura a óleo.

No catálogo publicado em 1884 contam-se duas publicações em língua portuguesa: o importante tratado de Filipe Nunes, na segunda edição de 1767, da obra original de 1615, e o manual de Roberto Ferreira da Silva, 1817, que constitui uma importante fonte sobre os materiais e as técnicas da pintura a óleo, em Portugal, no início do século XIX.

<sup>217</sup> Roth-Meyer, 2004: 233.

Verifica-se assim que apesar do pequeno número de publicações, sobre os materiais e as técnicas da pintura, identificadas na RBPP, se trata de obras de particular relevância na divulgação dos conhecimentos sobre os materiais e técnicas da pintura a óleo, da primeira metade do século XIX.

## 1.5 Traduções de manuais estrangeiros

O levantamento dos manuais práticos de pintura que tiveram tradução para português, durante o século XIX e inícios do século XX, foi feito através da consulta dos 23 volumes do Dicionário Bibliográfico Português da autoria de Inocêncio Francisco da Silva (1810-1876), publicados entre 1858 e 1923<sup>218</sup>, bem como, através do catálogo da BNP. Nesta Biblioteca consultaram-se as nove traduções identificadas em que os materiais e as técnicas da pintura a óleo são referidos (tabela 1.4). Estas obras são analisadas detalhadamente no Anexo 1.

**Tabela 1.4.** Traduções de manuais de pintura publicados em língua portuguesa do final do século XVIII ao início do século XX.

Data	Tradução	Tradutor	Localização	Obra original
1799	<b><i>Arte de fazer colla forte, composta em francez por Mr. Duhamel. Adicionada com memoria de Mr. Chevalier, sobre a colla fina de peixe; ou issin glass dos ingleses.</i></b> Lisboa: Na Officina da Casa Litteraria do Arco do Cego.	José Mariano Veloso	Disponível em: <a href="https://books.google.pt">https://books.google.pt</a>	Duhamel du Monceau, H. L. 1771. <i>L'Art de faire différentes sortes de colles</i> . Paris: L.F. Delatour.  Chevalier M. 1786. On the Russian method of preparing isinglass, and on a manufacture of that kind established in England. <i>Chemical Annals, dedicated to the Lovers of Natural History, Medicine, Domestic Economy, Manufactures, &amp; c.</i> , Vol. I, 5-6, Leipzig.
1801	<b><i>A arte da pintura de C.A. Do Fresnoy...</i></b> , Lisboa: na Typographia Chalcographica, Typoplastica e Litteraria do Arco do Cego	Jerónimo de Barros Ferreira	Biblioteca Nacional B.A. 1685// 1 P	Piles, R. de. 1668. <i>L'art de Peinture de Charles-Alphonse du Fresnoy, traduit en Français, avec de remarques nécessaires et tres-amplés</i> . Paris: chez Nicolas L'Anglois

<sup>218</sup> Silva, 1858-1923.

Data	Tradução	Tradutor	Localização	Obra original
1801	<b>O Grande Livro dos Pintores ou Arte da Pintura...</b> Lisboa: na Typographia Chalcographica, Typoplastica e Litteraria do Arco do Cego	José Mariano Veloso	Biblioteca Nacional B.A. 923//8 P.	Lairesse, G. de. 1787. <i>Le grand livre des peintres ou L'art de La peinture considéré dans toutes ses parties....</i> Paris: L'Hôtel de Thou
1801	<b>O meio de se fazer pintor em tres horas, e de executar com o pincel as obras dos maiores mestres, sem ter aprendido o desenho.</b> Lisboa: Na Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego,	desconhecido	Biblioteca Nacional B.A. 97 P.	Vispré, F.-X. 1756. <i>Le moyen de devenir peintre en trois heurs, et d'exécuter au pinceau les ouvrages des plus grands maîtres, sans avoir appris le dessin.</i> Paris: Chez les Libraires Associés.
1815	<b>As Honras da Pintura, Escultura e Architectura.</b> Lisboa: Imprensa Régia.	Cirilo Volkmar Machado	Biblioteca Nacional B.A. 389 P.	Bellori, G. P. 1672. <i>Le vite de' pittori, scultori et architetti noderni.</i> Roma: Per il success. Al Mascardi.
1815	<b>Regras da arte da pintura...</b> Lisboa: Impr. Regia	José da Cunha Taborda	Biblioteca Nacional B.A. 4766 V.	Prunetti, M. – <i>Saggio Pittorico.</i> Roma: Gio: Zempel, 1786
1818	<b>Segredos das artes liberaes e mecanicas.</b> Lisboa: Typ. Rollandiana	Joaquim Feyo de Cerpa	Biblioteca Nacional S.A. 19961 P.	Monton, B. 1734. <i>Secretos de artes liberales, y mecanicas...</i> , Madrid: En la Oficina de Antonio Marin.
18--	<b>Encyclopedia de 124 receitas.</b> Porto: Joaquim Maria da Costa	Rafael Gaspar Trindade	Biblioteca Nacional S.A. 34330 P.	desconhecido
1903	<b>Novo tratado usual da pintura de edificios e decoração.</b> Rio de Janeiro: H. Garnier	desconhecido	Biblioteca Nacional B.A. 1077 P.	Fleury, P. 1898. <i>Nouveaux traité de la peinture en bâtiment, décor et décoration.</i> Paris: Garnier frères

Ainda do século XVIII, foram identificadas algumas traduções que continuariam a ser referidas no século seguinte. É o caso do poema latino *De Arte Graphica* de Dufresnoy, traduzido por G. B. A. em 1713. Trata-se de uma obra que, segundo Silvia Bordini, obteve grande êxito na Europa devido à descrição bastante precisa dos conceitos teóricos da pintura (invenção, desenho e colorido)<sup>219</sup>, embora, os aspetos técnicos sejam bastante limitados. Segundo Ana Luísa Barão, esta primeira tradução ficaria inédita, tal como a

<sup>219</sup> Bordini, 1995: 86.



de 1764, por Martinho da Costa, publicada apenas em 1864<sup>220</sup>. E só em 1801 foi publicada a tradução de Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803), professor de Desenho e Pintura Histórica na corte.

De acordo com Nuno Saldanha, também manuscrita e inédita permaneceu a tradução de 1732 de parte do tratado *Perspectiva pictorum* (1693), de Andrea Pozzo (1642-1709), *Perspectiva de Pintores Architectos*, pelo pintor e arquiteto José de Figueiredo Seixas (?-1773)<sup>221</sup>. Segundo Luís Gomes, que estudou a obra deste tradutor, embora se trate de um manual de arquitetura, inclui uma *Breve instrução de pintar a fresco*, onde se encontra um conjunto de recomendações e de receitas de tintas e, em anexo, uma série de receitas suplementares de tintas e vernizes<sup>222</sup>, acrescentadas pelo tradutor. Contudo, na opinião de Luís Gomes, este manuscrito não seria uma versão traduzida do tratado de Pozzo, mas antes uma espécie de manual de apoio à sua leitura, inserido num contexto escolar<sup>223</sup>. De facto, como verificou Nuno Saldanha, o tratado só seria traduzido na totalidade por Fr. José de Vilaça e Fr. Francisco de S. José, em 1768<sup>224</sup>.

Ainda no século XVIII foi traduzido o manual D. Bernardo de Monton *Segredos das Artes Liberais*, por Joaquim Feyo Cerpa em 1744, e reeditado em 1818 pela Tipografia Rollandiana. Este manual, consultado na BNP, inclui receitas para preparar tintas e vernizes.

Verificou-se que na passagem do século XVIII para o XIX existiu um acréscimo quantitativo de traduções sobre artes devido, sobretudo, à atividade da Casa Literária do Arco do Cego, de onde saíram as traduções identificadas deste período. Criada em 1799 e com apenas 28 meses de atividade, esta tipografia foi responsável pela publicação de 83 títulos, dos quais 41 foram traduções<sup>225</sup>. Contudo, constatou-se que no domínio das artes as traduções publicadas tiveram como principal propósito o ensino da gravura e do desenho<sup>226</sup>. Tal se terá devido à necessidade de apoio pedagógico à Aula de Gravura criada

---

220 Barão, 2006, s.p.

221 Trata-se da tradução da obra: Putei, Andrea. 1693. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Roma: Typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem. A tradução de José de Figueiredo Seixas, elaborada no Porto em 1732, tem o título de: *Perspectiva de Pintores Architectos composta em Roma Pelo excelentíssimo Pintor Architecto. O irmão Andre Poço da Companhia de Jezus*. Esta tradução manuscrita está disponível na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Ms 222.

222 Gomes, 2007: 62.

223 Gomes, 2007: 62.

224 Saldanha, 1995: 211.

225 Para conhecimento da História desta tipografia ver, por exemplo: Reis, 1999.

226 As traduções identificadas sobre desenho, publicadas pela tipografia do Arco do Cego, e traduzidas por Fr. Mariano Veloso foram: de 1799, as *As Sciencias das Sombras relativas ao Desenho* de Dupain de Montesson (Montesson, D. de. 1786. *La science des ombres par rapport au dessin*. Paris: Chez L. Cellot); de 1801, *Principios do Desenho Tirados do Grande Livro dos Pintores ou Da Arte da Pintura* (Lairesse, G. De. 1787. *Le grand Livre des Peintres ou L'Art de La Peinture*. Paris: L'Hôtel de Thou). Com tradução anónima, a obra de Le Clerc, *Verdadeiros Principios do Desenho conforme o character das paixoes* (Le Clerc. S. [s.d.] *Les vrais Principes du Dessin suivis du Caractère des Passions*. Paris: chez Marel), esta última pensada pela Tipografia do Arco do Cego mas só concretizada pela Impressão Régia em 1802. As traduções sobre gravura identificadas são: de 1801, *Tratado da gravura a água forte, e a buril, em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce* de Abraham Bosse (Bosse, A. 1645. *Traicté des Maniers de Graver en Taille Douce sur L'Airin. Par le Moyen des Eaux Fortes & des Vernix Durs & Mols. Ensemble de la façon d'en Imprimer*

neste estabelecimento, tal como foi referido pelo seu diretor Frei Mariano Veloso (1742-1811) no prefácio da tradução que fez, em 1801, de uma parte do tratado de Gérard de Lairesse, *Le grand Livre des Peintres ou L'Art de La Peinture*:

*O Ter sido incumbido [...] da criação do novo corpo de gravadores do Arco do Cego, cujo numero no breve periodo d'hum ano chegou a vinte e quatro, me fez conhecer que sahiaõ das Aulas de Desenho [...] unicamente com alguma pratica de copiar, mas nenhuma dos principios, em que esta se deveria estabelecer [...]. Por esse motivo [...] me resolvi a traduzir e a fazer traduzir, e imprimir tudo, quanto se tem escripto a este respeito [...]*<sup>227</sup>.

No domínio da pintura, as traduções identificadas levadas ao prelo pela Tipografia do Arco do Cego foram bem mais escassas. Traduziu-se o poema de Dufresnoy que foi publicado em 1668, originalmente escrito em latim e traduzido por este para francês, com comentários de Roger de Piles (1635-1709). Esta obra foi considerada recentemente um dos livros mais influentes do século XVII<sup>228</sup>, embora trate sobretudo de aspetos da teoria da pintura, sem conter informação técnica sobre pintura a óleo.

Informações desta natureza aparecem apenas na tradução anónima do livro do pintor e gravador François-Xavier Vispré (c. 1730-1794), *O meio de se fazer pintor em tres horas, e de executar com o pincel as obras dos maiores mestres, sem se ter aprendido o desenho*, de 1801 (Figura 1.8). Esta tradução aborda a pintura de gravura colada em vidro, embora tenha utilidade prática nas técnicas da pintura a óleo. Escrito sobre a forma de diálogo fictício com uma mulher da aristocracia, Vispré dá a conhecer os pigmentos e fornece recomendações sobre a preparação da paleta, a mistura das cores e a aplicação das tintas.

No prefácio, o autor refere que o objetivo do livro é dar a conhecer às senhoras um divertimento bem engraçado, embora possa servir também aos pintores novos, *tanto os que trabalham a oleo, como aos outros generos, visto o embaraço, em que eles muitas vezes se achão na escolha das cores*<sup>229</sup>. De facto, como referiu Ann Massing este livro surgiu com o objetivo de satisfazer o crescente número de pintores amadores e de artesãos qualificados, que gostariam de imitar a pintura a óleo usando métodos mais fáceis<sup>230</sup>.

---

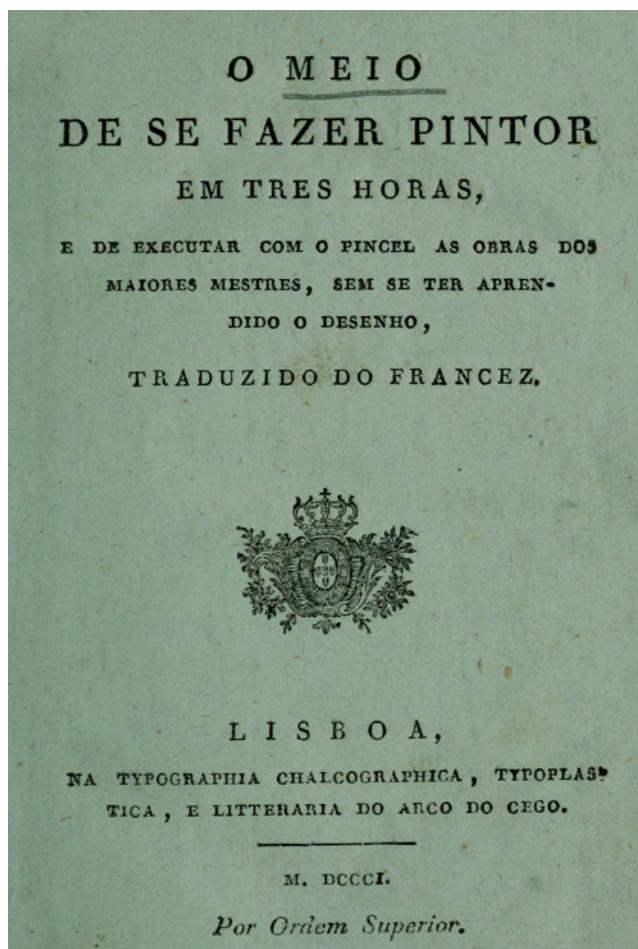
*les Planches et d'en construire la Presse, et autres choses concernans les dits Arts*. Paris: Chez ledit Bosse), por Joaquim Viegas Meneses; *A esculptura, ou Historia, e Arte da Chalcographia e Gravura em Cobre* de John Evelyn (Evelyn, J. 1662. *Sculptur; or, the History and art of Chalcography and Engraving in Copper*. London: J. C. For G. Beedle, and T. Collins, at the Middle-Temple Gate, and J. Crook in St. Pauls Church-yard); e, *Principios da Arte da Gravura, Traslados do Grande Livro dos Pintores de Gerardo Lairesse*.

227 Lairesse e Veloso, 1801: 2-3.

228 Nadolny, et al., 2012: 13.

229 [Vispré, F.-X.]. 1801: s.p.

230 Massing, 1995: 26.



**Figura 1.8** Capa de: Vispré, F.-X. 1801. *O meio de se fazer pintor em tres horas...* Lisboa: Na Tipographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego. Disponível em: <https://archive.org>

Através da análise dos livros traduzidos e publicados pela tipografia do Arco do Cego, constata-se que o trabalho desenvolvido por Mariano Veloso na divulgação das ciências e das técnicas não foi suficiente para dar a conhecer as novidades tecnológicas no domínio dos materiais e das técnicas da pintura a óleo. Contudo, o seu grande interesse pela botânica e a sua preocupação em divulgar conhecimentos úteis para o fomento da exploração de culturas agrárias, sobretudo no Brasil, levou-o a traduzir, em 1799, o estudo do químico francês Claude Berthollet (1748-1822) sobre a exploração da cochinha, publicado em 1790<sup>231</sup>, *Memoria sobre a cultura da Urumbeba, e sobre a criação da Cochonilha*. Como é referido no prefácio<sup>232</sup>, escrito pelo tradutor, esta obra tinha como grande objetivo incentivar, no Brasil, o cultivo do cato urumbeba, permitindo a exploração do inseto cochinha, tal como acontecia no México com grande sucesso comercial<sup>233</sup>.

231 Berthollet, 1790: 107-137.

232 Berthollet e Menonville, 1799: III-VII.

233 A descoberta da cochinha no Brasil é relatada como sendo um episódio curioso, por Warren Dean, historiador ambiental, com vários estudos sobre o ambiente no Brasil. Segundo este investigador terá sido no final do século XVIII que, na comissão de fronteira entre o Paraguai e o Brasil, um oficial do exército espanhol mostrou ao seu colega português um cato que se lembrava de ter visto nos tempos em que estivera aquartelado no México. Disse que a planta tinha como parasita um inseto que os mexicanos recolhiam para produzir uma tinta vermelha muito apreciada. De volta ao Rio de Janeiro, o oficial Maurício da Costa, encontrou este cato com o inseto, tendo então informado o Vice-rei, o Marquês do Lavradio, que acabou por oferecer incentivos a potenciais produtores brasileiros (Dean, 1991: 222).

Apesar deste propósito, a obra é completamente omissa relativamente à utilização da cochinhilha enquanto corante vermelho na pintura a óleo.

Também em 1799, Frei Mariano Veloso traduziu a obra do destacado físico, botânico e agrónomo francês Duhamel du Monceau (1700-1782) sobre a produção de colas, publicada em França em 1771. Esta tradução, com o título *Arte de Fazer Colla Forte*, contém igualmente uma publicação de Chevalier sobre a produção de cola de peixe, publicada em 1786.

Ainda que, tal como na obra apresentada anteriormente, o objetivo principal desta tradução tenha sido o desenvolvimento da indústria brasileira<sup>234</sup>, o livro tem utilidade no domínio da pintura, na medida em que são apontadas as características das diferentes colas e respetivas receitas, bem como as diferentes aplicações em pintura.

As traduções seguintes identificadas são já de 1815, ano em que são publicadas as traduções de *As Honras da Pintura de Escultura e Architectura* de Giovanni Pietro Bellori, pelo pintor, escultor e arquiteto Cirilo Volkmar Machado (1748-1823) e das *Regras da Arte da Pintura* de Michelangelo Prunetti, pelo pintor José da Cunha Taborda (1766-1836)<sup>235</sup>.

Tal como a primeira, também esta última é uma obra de carácter essencialmente teórico. As *regras da pintura* tratam da *invenção*, da *composição*, do *desenho* ou do *colorido* e são seguidas de *reflexões sobre a arte critico-pictórica* e de uma lista de pintores e escolas estrangeiras. Coube ao tradutor adicionar uma lista de pintores portugueses e dicionário de termos técnicos da pintura. Por isso mesmo, esta fonte foi particularmente relevante nesta investigação. Embora grande parte dos vocábulos sejam explicados a partir das definições encontradas no tratado de Filipe Nunes, escrito em 1615<sup>236</sup>, este pequeno glossário apresenta-se como uma das poucas fontes que nos dão informação sobre o conhecimento técnico e sobre os materiais da pintura a óleo, no início do século XIX, em Portugal.

Em 1818, foi, como se viu, reeditada a tradução do tratado de Bernardo de Monton, *Segredos das Artes Liberais*. Depois dessa data, e até ao final do século, não foram identificadas traduções de manuais e tratados sobre as técnicas da pintura a óleo.

Na edição, de 1886, da tradução do *Dictionnaire universel d'éducation et l'enseignement...*, de Émile Mathieu Campagne<sup>237</sup>, publicado em Paris em 1872, encontra-se, no volume III, da página 741 à 755, uma extensa lista de *termos de pintura, esculptura e*

234 O propósito de contribuir para o incremento das explorações industriais no Brasil foi expresso no prefácio, onde o tradutor diz: *Em que paiz se poderia com tanta comodidade de seos habitantes levantar-se fabricas de huma, e outra [cola forte e cola de peixe]? Hum paiz, que tanto abunda de gados; que se mata pelo lucro da pelle: hum paiz tão banhado de rios caudalosos, e tão retalhado de lagoas piscosissimas. [...] Quantas toneladas deste Issin glass das vesículas dos seus peixes, se não poderiam remetter a este Reino, em beneficio do seu commercio, todos os annos, que o desleixo, ou ignorancia faz perder?* (Duhamel du Monceau e Chevalier, 1799: s. p.)

235 Para mais informações sobre João da Cunha Taborda ver: Leitão, 2002.

236 Nunes, 1615.

237 Campagne, 1886.

*tintureiro* onde são descritos termos referentes aos materiais e às técnicas da pintura a óleo. Contudo, este texto foi extraído integralmente pelos tradutores, da obra de João Pacheco, *Divertimento Erudito...* de 1738, sem qualquer revisão ou atualização.

Foi apenas no final do século XIX, ou já no início do século XX<sup>238</sup>, que se publicou um pequeno livro de segredos no qual se incluem receitas de tintas e vernizes, intitulado *Encyclopedia de 124 receitas*. Esta obra, que abarca uma miscelânea de temáticas, terá sido elaborada por Rafael Gaspar da Trindade, que coligiu e traduziu do francês as receitas, ainda que sem referir a fonte original.

A última tradução para língua portuguesa, identificada, é de 1903, do *Novo Tratado de Pintura de Edifícios e Decoração* de Paul Fleury. Editado no Rio de Janeiro e em Paris, este tratado, embora direcionado para a pintura de construção civil, fornece informações muito completas sobre materiais também utilizados na pintura a óleo. A obra apresenta pigmentos, óleos, solventes, secantes e vernizes e contém receitas de preparação e de aplicação destes materiais.

Com este estudo verifica-se, assim, que o número de manuais de pintura traduzidos para português, durante o século XIX e início do século XX, é bastante reduzido. Apesar de não se ter encontrado nenhum documento com a justificação para este limitado número de traduções pode-se apontar algumas razões possíveis. Por um lado, é provável que os professores de pintura das Academias portuguesas não tenham entendido a tradução de manuais práticos como necessária à aprendizagem dos seus alunos. Como vimos anteriormente, os métodos de ensino da pintura não se baseariam em suportes bibliográficos mas antes através do exemplo prático dado pelos professores. Também os manuais recomendados por estes e disponíveis na Bibliotecas das Academias, escritos em espanhol e francês, poderiam ter sido considerados suficientes à transmissão de conhecimentos técnicos aos alunos (ver 1.3).

É igualmente possível que o número de pintores, profissionais ou amadores, a quem as traduções de manuais de pintura poderiam interessar, fosse bastante reduzido, não justificando o investimento das traduções e publicações. Partindo desta hipótese foram consultados os cinco volumes do *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses* de Fernando de Pamplona<sup>239</sup> tendo-se identificado 437 pintores portugueses com atividade no período em estudo (1836-1914). A exiguidade deste número ganha expressão quando comparado com o número de pintores em países como França ou Inglaterra. Veja-se que, por exemplo, o *Dictionnaire des peintres paysagistes français au XIXe siècle*<sup>240</sup> indica mais de 3000 pintores paisagistas franceses do século XIX e *The Dictionary of*

238 O livro não está datado. Segundo Sónia Barros dos Santos terá sido publicado em 1901 (Barros, s. d. ).

239 Pamplona, 2000.

240 Harambourg, 1985. Para saber o número de pintores franceses de todos os géneros do século XIX e início do século XX ver, por exemplo: Benezit, 1999.

*British Art*<sup>241</sup> contém mais de 11 000 entradas de pintores vitorianos com atividade em 1837 e 1901 em Inglaterra.

Constatou-se ainda que a relevância técnica das traduções identificadas é, igualmente, bastante limitada. Por exemplo, os grandes tratados e manuais de referência, publicados durante o século XIX, em países como a França e Inglaterra, identificados por Ann Massing<sup>242</sup> e Leslie Carlyle<sup>243</sup>, não têm tradução para português.

## **1.6. Manuais e tratados escritos em português**

Neste ponto são apresentados os manuais técnicos sobre pintura a óleo, publicados em língua portuguesa durante o século XIX e início do século XX. Uma vez que algumas obras incluem referências a publicações de períodos anteriores optou-se por incluir uma seleção destas, sobretudo do século XVIII.

O levantamento da bibliografia sobre técnicas da pintura, escrita em português, no período em estudo, tinha já sido parcialmente efetuado por investigadores do projecto *As matérias da imagem: os pigmentos na tratadística portuguesa entre a Idade Média e 1850* desenvolvido em parceria pelo Centro de História da Universidade de Lisboa e o Departamento de Química da Faculdade de Ciências da mesma Universidade<sup>244</sup>. Embora centrando-se no estudo dos manuais de desenho de autores portugueses publicados no século XIX, a investigação de mestrado de Joaquim Pimenta inclui também livros nos quais as técnicas da pintura são igualmente abordadas<sup>245</sup>. Mais recentemente, também Sónia Barros dos Santos, no âmbito da sua investigação de doutoramento sobre os novos materiais de pintura em Portugal no século XIX, identificou algumas referências da literatura técnica artística portuguesa durante o século XIX<sup>246</sup>. Igualmente, o investigador António João Cruz tem efetuado o levantamento de tratados artísticos portugueses na plataforma em rede *Ciarte*<sup>247</sup>. Estes trabalhos constituíram importante ponto de partida para este estudo.

A identificação dos manuais de pintura escritos em português foi também efetuada a partir de pesquisa no catálogo da BNP e através da consulta dos 23 volumes do Dicionário Bibliográfico Português, de Inocêncio Francisco da Silva, referido anteriormente<sup>248</sup>.

As obras em que os materiais e as técnicas da pintura a óleo são referidos estão expostas na tabela 1.5. Foram identificadas 34 publicações. Optou-se por incluir neste conjunto a obra de Filipe Nunes, publicada originalmente em 1615, com segunda edição de 1767, por ser considerado o manual técnico sobre pintura, publicado em Portugal, com

---

<sup>241</sup> Wood, 1995.

<sup>242</sup> Nadolny et al., 2012: 26.

<sup>243</sup> Carlyle, 2001: 285-331.

<sup>244</sup> Ver: Afonso, 2010 e Monteiro e Afonso, 2007.

<sup>245</sup> Pimenta, 2003.

<sup>246</sup> Santos, 2012.

<sup>247</sup> Cruz, 1999-2015.

<sup>248</sup> Silva, 1858-1923.

maior influência e divulgação<sup>249</sup> e citado em obras publicadas no século XIX, como foi o caso da tradução de 1817 por João da Cunha Taborda da obra de Prunetti, referida anteriormente (ver 1.5), do poema escrito por José da Fonseca em 1829, e do *Dicionário* de Francisco de Assis Rodrigues, publicado em 1875. Da mesma forma foram incluídas 12 obras publicadas no século XVIII pela importância que assumiram na divulgação, em Portugal, dos materiais e técnicas da pintura a óleo. Foram identificadas 18 publicações do século XIX e quatro datadas do início do século XX. Estas obras encontram-se analisadas com mais detalhe no Anexo 1 – Bibliografia anotada.

**Tabela 1.5.** Publicações com referências ao materiais e técnicas de pintura, publicados em língua portuguesa, desde o século XVI (seleção) ao início do século XX.

Data	Autor	Título	Localização
1615	Nunes, F.	<i>Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva.</i>	BNP: Ba-1604-p
1712-1728	Bluteau, R.	<i>Vocabulario Portuguez e Latino...</i>	BNP: I-2771-a_10-p
1727	Fortes, M. de A.	<i>O engenheiro Portuguez...</i>	BNP: S.A. 3905 P.
1729	Stooter, J.	<i>Arte de Brilhantes Vernizes, &amp; das Tinturas...</i>	BNP: RES. 3883 P.
1734-1738	Pacheco, J.	<i>Divertimento erudito...</i>	BNP: P. 5272 V., P. 5272 V., P. 5274 V.; P. 5275 V.
1749	Almada, J. L. B.	<i>Prendas da adolescencia ou adolescencia prendada...</i>	BNP: S.A. 363 A.
[1761-1773]	Sales, A. J. de	<i>Diccionario do commercio</i>	BNP: cod-13104_4
1787	Sampayo, D. de C.	<i>Tratado das cores que consta de tres partes Analytica, Synthetica, Hermeneutica...</i>	BNP: B.A. 241 V.
1788	Sampayo, D. de C.	<i>Dissertação sobre as Cores Primitivas: com hum Breve Tratado da Composição Artificial das Cores</i>	BNP: B.A. 329 P.
1791	Desconhecido	<i>Collecção de várias receitas e segredos particulares...</i>	Não identificada
1791	Sampayo, D. de C.	<i>Memoria sobra a Formação Natural das Cores</i>	BNP: S.A. 11054//9 V.
1794	Desconhecido	<i>Segredos necessarios para os officios, artes e manufacturas...</i>	BNP: F. G. 1422
1796-1806	Machado, C. V.	<i>Tratado de architectura e pintura</i>	BNP: B.A. 3020 A.
1814	Saldanha, J. M.	<i>Breve Tratado de Miniatura</i>	BPMP: B.P.M.P. – T'1-56
1817	Silva, R. F. da	<i>Elementos de Desenho, e Pintura e Regras Geraes de Perspectiva</i>	BNP: B.A. 497//5 V.
1817	Machado, C. V.	<i>Nova Academia de Pintura...</i>	BNP: F. G. 700
1829	Fonseca, J. da.	<i>A Pintura, Poema em Tres Cantos</i>	BNP: L. 66871 P.

249 Cruz, 2007a: 39

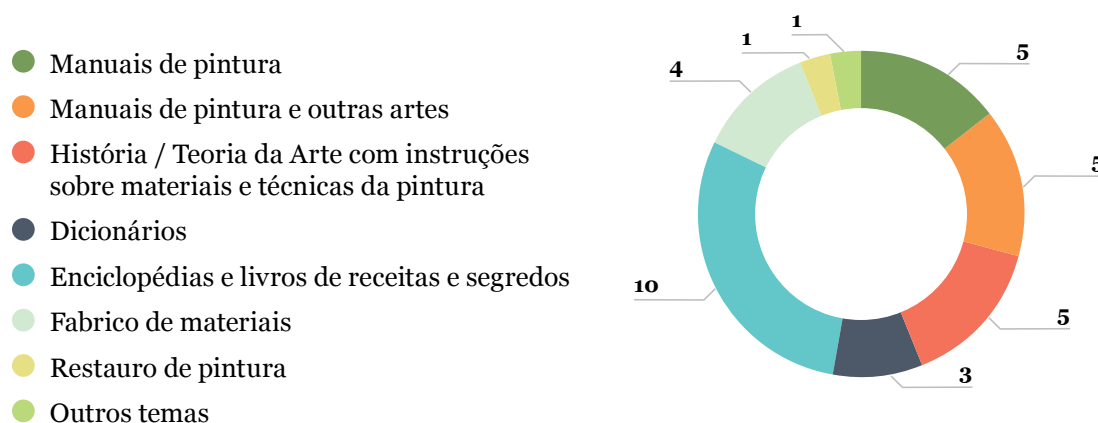
<b>Data</b>	<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Localização</b>
1840	<b>Sendim, M. J.</b>	<i>Tratado elementar de Desenho e Pintura</i>	BNP: F. 7837
1844-1845	<b>Lucio, J. B.</b>	<i>Collecção de receitas e segredos particulares necessarios para o tintureiro...</i>	BNP: S.A. 35968 P.
1858	Desconhecido	<i>Nova Collecção de Receitas Uteis e necessarias a todas as familias e aos artistas em geral.</i>	BNP: S.A. 30382 P.
1860	<b>Vieira, A. da S.</b>	<i>Thesouro Inesgotavel ou collecção de Varios Processos e Receitas com Applicaçãõ ás Sciencias, Artes, Industria e Economia Domestica.</i>	BNP: S. A. 37469 V.
1863	<b>Mattos, M. A. de.</b>	<i>Encyclopedia das Artes. Collecção de 1318 Processos Industriais, Formulas e Receitas de Facil Applicaçãõ Para Uso dos Artistas e das Familias.</i>	BNP: S.A. 28098 P.
1875	<b>Rodrigues, F. de A.</b>	<i>Dicionário técnico e histórico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura.</i>	BNP: B.A. 1154 P.
1881	<b>Pereira, J. F. M.</b>	<i>Manual do Fabricante de Vernizes</i>	BNP: S.A. 24197//2 P.
1882	<b>Decio, T.</b>	<i>Encyclopedia Indispensavel ás Artes, Sciencias, Industrias, Agricultura e Economia Domestica</i>	BNP: P. 2568 V.
1884	<b>Rodrigues, J. J.</b>	<i>A Fabrica Nacional de Tintas de Imprensa.</i>	BNP: T.R. 4710 P.
1885	<b>Macedo, M.</b>	<i>Restauração de quadros e gravuras</i>	BNP: S.A. 22090// P.
1886	<b>Macedo, M.</b>	<i>Desenho e Pintura</i>	BNP: S.A. 22091//10 P.
1898	<b>Macedo, M.</b>	<i>Manual de Pintura</i>	BA-FCG: BB 29231
1898	<b>Silva, F. L. C. da</b>	<i>Pintura simples</i>	BNP: B.A. 1643 V.
c. 1900	<b>Lael, Searom</b>	<i>Livro de Ouro das Familias. 6380 receitas</i>	BNP: S.A. 32148 P.
1904	<b>Bentes, J. A.</b>	<i>Historia das Tintas em Geral</i>	BNP: R. 30.977
1906	<b>Falcão, A. G. P.</b>	<i>Da Evolução dos Estilos e dos Methodos na pintura expressiva e nas artes decorativas</i>	BA-FCG: DC 17
1913	Desconhecido	<i>Manual de Receitas e Processos Uteis</i>	BNP: S.A. 13990 P.

Foi analisado o conteúdo de cada uma das publicações identificadas, o que permitiu organizá-las segundo a temática, tal como é apresentado na Figura 1.9. Esta análise revelou claramente que as informações sobre materiais e técnicas da pintura a óleo se encontravam disponíveis em obras de grande diversidade de temas.

O grupo com maior destaque é o das enciclopédias e livros de receitas, que inclui uma miscelânea de assuntos. Nestes volumes encontram-se receitas para a preparação de tintas e vernizes que podem ter aplicação na pintura de cavalete ainda que sejam apresentadas, geralmente, para utilização noutros ofícios, nomeadamente na pintura de edifícios. Embora escritos em português, estas enciclopédias e livros de segredos incluem, frequentemente, receitas transcritas de autores estrangeiros. É o caso, por exemplo, da *Collecção de várias receitas e segredos particulares*, de 1791, que refere no título tratar-se de receitas *traduzidas dos melhores autores franceses*. Mas também das



publicações de João Batista Lucio, de 1844-1845, da *Nova Collecção de Receitas Uteis e necessarias a todas as famílias e aos artistas em geral*, de 1854 e, da *Encyclopedia das Artes* de Manuel Antonio de Mattos, publicada em 1863. Nesta última a origem das receitas é identificada no prólogo: *o editor pode assegurar que os processos industriaes, formulas e receitas foram extrahidos, com o maior cuidado, de livros estrangeiros muito acreditados*, seguindo-se a lista dos autores<sup>250</sup>.



**Figura 1.9** Manuais e tratados identificados, escritos em português, de acordo com o seu tema.

Foram incluídos quatro livros sobre o fabrico de materiais, como os vernizes (Stooter, 1729 e Pereira, 1881) e as tintas de imprensa (Rodrigues, 1884 e Bentes, 1904) que, embora não o referindo, podem ter uso na pintura a óleo. Foram encontradas também referências a materiais de pintura a óleo em publicações dedicadas a temas como a engenharia e construção civil (Fortes, 1727 e Silva, 1898). Dois dicionários forneceram informações detalhadas sobre pigmentos (Sales, 1761-73) e sobre os materiais e técnicas da pintura a óleo (Rodrigues, 1875). Incluíram-se ainda neste levantamento os três tratados dedicados à teoria da cor de Diogo de Carvalho e Sampayo (1787, 1788, 1791) e livros sobre teoria da arte que incluem instruções sobre as regras teóricas da pintura como a composição e o colorido (Machado, 1817 e Fonseca, 1829) e sobre técnicas e materiais da pintura a óleo (Falcão, 1906).

Porém, os manuais de maior relevância para o conhecimento dos materiais e das técnicas da pintura a óleo, em Portugal, foram, o já referido tratado de Filipe Nunes (1615), o tratado sobre miniatura de José Mendes de Saldanha (1814) e, sobretudo, o *Manual de Pintura* de Manuel de Macedo publicado em 1898. Este manual constituiu uma fonte fundamental para esta investigação pelo conhecimento aprofundado que transmite. Do mesmo autor, foi também um relevante contributo o manual sobre desenho e pintura, que teve a primeira edição em 1886 e o seu manual sobre restauro de gravuras e pinturas de 1885. Destaca-se, ainda, o livro *Elementos de Desenho, e Pintura e Regras Geraes*

250 Mattos, 1863: VI.

*de Perspectiva*, de Roberto Ferreira da Silva, de 1817, com segunda edição de 1841, que apresenta instruções detalhadas para pintar a óleo e que, como vimos, foi consultado e parcialmente transcrito pelo pintor Silva Porto (ver 1.2).

Alguns dos autores destas publicações são desconhecidos ou nada se sabe sobre os seus dados biográficos. É o caso, sobretudo, de autores de livros de segredos e receitas, o que era comum neste tipo de publicações, como verificou Stols-Witlox<sup>251</sup>. Contudo, a maior parte dos autores das obras identificadas são pintores, profissionais ou amadores (Falcão, Macedo, Machado, Saldanha, Sendim e Ferreira Silva), o que poderá indicar que os textos escritos seriam baseados na suas próprias experiências. Francisco de Assis Rodrigues, autor do *Dicionário técnico e histórico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*, publicado em 1875, era escultor e foi, de 1845 até 1877, diretor da ABAL.

Há ainda autores formados em áreas de Letras como Direito, Filologia, Filosofia (Almada, Bluteau, Fonseca, Nunes, Sampayo), em Engenharia (Fortes e Castro Silva), Matemática (Sales) e, em Química (Bettencourt Rodrigues e Vieira).

As informações sobre as motivações das publicações e o público a que se destinavam podem ser encontrados tanto nos títulos, como nos prefácios e introduções. Mostra-se evidente que estes aspetos variam de acordo com o tipo de obra. As enciclopédias e os livros de receitas e segredos destinavam-se a um público muito alargado da sociedade e da família, onde se poderiam incluir artistas e artífices dos mais variados ofícios. A miscelânea de temas, de assuntos e receitas era a característica principal deste género de publicações que serviam os objetivos pedagógicos de recrear, instruir e divulgar conhecimentos retirados e adaptados, muitas vezes, de obras estrangeiras.

Os livros que tratam do fabrico e produção de materiais tinham como objetivo principal dar a conhecer estes processos, que seriam desconhecidos pela generalidade do público. Por exemplo, no prólogo da obra *A arte de brilhantes vernizes e tinturas*, de 1729, Stooter refere que foi a ausência de conhecimentos sobre vernizes em Portugal que o levou a fazer esta publicação:

[...] *havendo já visto ô melhor da Europa, & reparado em París de França, Londres de Inglaterra, & Amsterdam da Holanda, & admirando: A multiplicidade das Artes, officios, & perfeitas curiosidades [...] voltando a Lisboa de Portugal adverti, & reparei que em todo o Reyno Luzitano com especialidade não achase hum par de Mestres torneiros curiozos, que na sua obra miuda soubessem dar hum brilhante lustro ou graça, como nos outros Reynos, compadecido desta suma pobreza [...] procurey ao menos como curiozo quando outros o devião fazer por officio as diverças Receitas de Vernizes & maiz curiosidades [...]*<sup>252</sup>.

---

<sup>251</sup> Stols-Witlox, 2014: 53.

<sup>252</sup> Stooter, 1729: s.p.

O mesmo refere Marques Pereira, no *Manual do fabricante de vernizes*, publicado em 1881, justificando a falta de informação sobre vernizes com a ausência de publicações sobre o assunto:

*Em Portugal pouco se produz [...] talvez pela absoluta carencia em que estamos de livros que exclusivamente tratem d'este assumpto. [...] No nosso mercado encontram-se apenas encyclopedias em que vem formulas de vernizes misturadas com outras de diversas artes e por modo tão confuso, que difficilmente o artista sem experiencia, ou amator, poderá applicá-las na pratica*<sup>253</sup>.

Como tal, através da análise dos conteúdos das obras identificadas, ficou claro que a grande motivação das publicações era a divulgação de conhecimentos, apresentando-os de forma acessível ao público que os lê. Por exemplo, Picotas Falcão, na sua obra publicada em 1906, dá conta disso mesmo:

*[...] a idéa de lançar taes apontamentos no mercado só se explica pela grande vontade de os pôr ao serviço de todos aquelles que, não tendo tempo de sóbra para infólias investigações, teem contudo o desejo de não ignorar taes assumptos que constituem hoje a base de educações definidas*<sup>254</sup>.

O carácter didático destas fontes aparece claramente expresso na grande maioria das publicações dirigidas à educação da “mocidade portuguesa” ou das pessoas que querendo exercer a prática da pintura não tinham mestre que as orientasse, como é referido no prólogo do tratado de José Mendes Saldanha<sup>255</sup>.

O acesso ao conhecimento por parte de um público menos especializado e alargado estaria na base das publicações que integram a coleção *Biblioteca do Povo e das Escolas*, iniciada em 1881<sup>256</sup>, da qual fazem parte o referido *Manual do fabricante de vernizes*, e as três obras identificadas de Manuel de Macedo (*Restauração de quadros e gravuras*, 1885; *Desenho e Pintura*, 1886; *Manual de Pintura*, 1898, (Figura 1.10). Segundo o estudo aprofundado de Manuela Domingos, esta coleção, destinada a um vasto público português e brasileiro, carente de educação científica e literária, comungava do espírito enciclopedista e tinha como objetivo *vulgarizar conhecimentos ensinando públicos mais vastos de modo acessível na exposição, na extensão e no preço, assimilando o progresso científico e técnico com a felicidade*<sup>257</sup>.

253 Pereira, 1883: 4.

254 Falcão, 1906: n. p.

255 Saldanha, 1814: 9

256 Nabo, 2012: 35.

257 Domingos, 1985: 60-61.



**Figura 1.10** Capas dos manuais de Manuel de Macedo: *Restauroação de Quadros e Gravuras*. 1885. Bibliotheca do Povo e das Escolas, Série 14, 112. Lisboa: David Corazzi; *Desenho e Pintura*. 1898 (1.º ed. 1886). Bibliotheca do Povo e das Escolas, 129. Lisboa: Secção Editorial da Companhia Nacional Editora; *Manual de Pintura*. 1898. Bibliotheca do Povo e das Escolas, Série 206. Lisboa: Secção Editorial da Companhia Nacional Editora.

Para Olímpia de Jesus Bastos, que estudou detalhadamente esta coleção no âmbito do seu mestrado, o sucesso comercial desta coleção deveu-se a um conjunto de fatores como o baixo custo (50 réis), o cariz enciclopédico e o pequeno formato de 15,5 x 10,5 cm, tipo “livro de bolso”, sendo cada volume impresso em 64 páginas<sup>258</sup>. Apesar de reduzidos, os manuais de Manuel de Macedo, em particular *Desenho e Pintura* e *Manual de Pintura*, foram as fontes mais úteis para esta investigação, sendo fundamentais para o conhecimento dos materiais e das técnicas da pintura a óleo em Portugal, no final do século XIX, e contendo as informações práticas mais detalhadas do que quaisquer outros livros consultados. Segundo este autor, a publicação destas obras justificava-se pela ausência, em Portugal, de uma tradição de publicação de livros de carácter técnico, causa que estaria na base de um suposto “atrofiamento do gosto pela arte”:

*Entre as causas que mais teem concorrido para atrophiar em Portugal, o gôsto pela Arte, avulta a deficiencia de trabalhos especiaes, e a carencia de livros que vulgarisem os respectivos processos, collocando-os ao alcance do maior numero*<sup>259</sup>.

Entre as obras identificadas encontram-se também algumas que, sendo dirigidas a públicos mais especializados, pintores e estudantes de pintura, foram escritas para combater o “secretismo” com que os mestres revestiam as técnicas da pintura. Essa foi, aliás, uma das motivações que esteve na base do tratado de Filipe Nunes (1615): [...] *para q assi não custe tanto a os aprendises a quẽ ordinariamente os Mestres escondem os*

<sup>258</sup> Nabo, 2012: 39.

<sup>259</sup> Macedo, 1898: 1.

*segredos da Arte, e para que assi mais depressa se sayba*<sup>260</sup>. Também José de Saldanha, no seu *Breve Tratado de Miniatura* (1814) reforçava essa ideia referindo a carência de pintores, em Portugal, dedicados ao ensino das técnicas da pintura e ao modo como estes escondiam os seus processos e métodos: [...] *alguns d’elles fazem um grande misterio d’este modo de pintar, não dando receitas algumas, nem preceitos, e que quasi o execução como ás escondidas*<sup>261</sup>.

Embora conscientes do seu contributo para a disseminação do conhecimento sobre os materiais e as técnicas da pintura, alguns autores também reconhecem as limitações das suas obras escritas. Roberto Ferreira da Silva refere que pretende apenas fornecer aos pintores os princípios básicos sem que tal interfira com o seu “génio” e a “imaginação”:

*Não pretendo com este Tratado ligar as mãos dos Pintores, nem suffocar-lhe o genio por hum montão de regras, nem tão pouco extinguir o fogo de huma imaginação viva e abundante: o meu intento he traçar a favor dos meus leitores o caminho, que devem seguir no seus estudos [...]*<sup>262</sup>.

Mas era sobretudo Manuel de Macedo que, no seu *Manual de Pintura*, chamava a atenção para os limites da aprendizagem através de manuais, recomendando o acompanhamento por parte de um professor e através da experiência prática, a todos aqueles que desejassem dedicar-se à pintura:

*O mais completo manual, advirta-se porém, está nos casos do melhor compendio; por mais lucido e cabalmente redigido que se apresente – e nem por sombras nos assiste semelhante pretensão – de modo algum dispensará a intervenção do mestre, a lição do professor. As explanações technicas, as indicações práticas, como succederá sempre a quem tente applicar directamente qualquer methodo ou processo que dependa do adestramento da mão, tornam-se uteis apenas até certo ponto; e seria, portanto, loucura querer dizer o impossivel. É inutil preceituar, por meio da palavra, aquillo que só se consegue aprender pela experiencia, por tentativas e mediante o emprêgo e esforço individual, baseado, aliás, na observação directa do trabalho de outrem que possa ministrar-nos, a um tempo, exemplo e preceito*<sup>263</sup>.

260 Nunes e Ventura, 1982: 69.

261 Saldanha, 1814: 9.

262 Silva, 1817: III.

263 Macedo, 1898: 4.



## 2.

### **O ensino da pintura nas Academias e Escolas de Belas Artes de Lisboa e do Porto**

Neste capítulo procura-se identificar os métodos de ensino da pintura nas duas grandes instituições de ensino artístico em Portugal no século XIX e inícios do século XX: as Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto.

Foram consultados os capítulos referentes às Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto na obra *História do Estabelecimentos Scientificos Litterarios e Artisticos de Portugal* (1871-1914), de José Silvestre Ribeiro (1807-1891)<sup>264</sup>, e diversa documentação manuscrita no Arquivo da ANBA, no Arquivo da FBAUL, Arquivo da FBAUP e no Arquivo do MNAA. Foram igualmente consultadas, na BNP, várias fontes impressas, tais como regulamentos, catálogos e programas dos cursos.

Este estudo foi ainda apoiado pela consulta de fontes secundárias. Em 1937, o pintor Varela Aldemira publicou um livro dedicado à história da ABAL<sup>265</sup>. José-Augusto França na sua obra de referência, *A Arte em Portugal no Século XIX* (1966)<sup>266</sup>, apresentou este tema nos dois capítulos que dedicou às Academias de Belas Artes e ao ensino artístico, bem como, em muitas referências ao longo dos dois volumes da obra. Em 1990, a historiadora da arte Maria José Goulão apresentou um estudo sobre a história da Escola de Belas Artes do Porto<sup>267</sup>. Saulo de Araújo, em 2002, no seu mestrado na área de Teoria da Arte, desenvolveu um importante estudo sobre a formação dos artistas, em Portugal, no século XIX<sup>268</sup>. Ainda, Maria Helena Lisboa, no âmbito do seu doutoramento em História da Arte, em 2005, apresentou o primeiro grande estudo sobre estas Academias, que constituiu uma fonte fundamental para esta investigação<sup>269</sup>.

Mais recentemente a exposição *Belas Artes da Academia Uma colecção desconhecida*, organizada pela Academia Nacional de Belas Artes (Galeria de Pintura do Rei D. Luís, entre 14 de Janeiro e 29 de Março de 2016), e o catálogo que dela resultou, foram um contributo importante para o conhecimento da história da ABAL<sup>270</sup>. Da mesma forma, foi igualmente relevante o colóquio sobre coleções de arte em Portugal e no Brasil, tendo como tema as Academias de Belas Artes do Rio de Janeiro, de Lisboa e do Porto (Fundação Calouste Gulbenkian, 7 a 9 de Novembro de 2016)<sup>271</sup>.

---

264 Ribeiro, 1876.

265 Aldemira, 1937.

266 Foi consultada a terceira edição publicada em 1990 (França, J.-A. 1990a e França, J.-A. 1990b).

267 Goulão, 1990: 24.

268 Araújo, 2002.

269 Moura, 2005. Este trabalho foi publicado, em 2007, pelas Edições Colibri (Lisboa, 2007).

270 Guedes (coord.), 2016.

271 Neto e Malta (eds.), 2016.

## **2.1 As Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto**

### **2.1.1 Antecedentes**

Tal como referiu Maria Helena Lisboa, a criação das Academias de Belas Artes em Portugal foi uma vontade expressa, desde os finais do século XVII, e continuada durante todo o século seguinte, através de várias tentativas goradas<sup>272</sup>. Apesar disso, ao longo do século XVIII vão sendo estabelecidas Aulas para o ensino das artes, tanto por iniciativa régia como particular, tais como as que foram identificadas pelo historiador da arte Nuno Saldanha<sup>273</sup>: Escola da Casa da Moeda (1721); Escola de Mafra (fundada em 1753 e transferida para Lisboa em 1770); Escola de Desenho da Fundação de Artilharia (1749); Casa do Risco (fundada depois do terramoto de 1755); Aula de Debuxo do Colégio Real dos Nobres (1766); Aula de Desenho da Fábrica de Estuques (1766); Aula da Fábrica das Caixas (1767); Aula da Imprensa Régia e Real Fábrica das Cartas de Jogar (1768); Aula Pública de Debuxo e Desenho da Junta da Companhia das Vinhas do Alto Douro (1779, incorporada em 1803 na Academia Real da Marinha e do Comércio); Academia do Nu (1780); Aula de Desenho da Casa Pia (1781); e a Aula Régia de Desenho e Figura (1781). Para além destas Aulas, também as grandes campanhas de obras régias constituíram verdadeiras escolas de ensino artístico. São disso exemplo as obras dos Palácios de Mafra (iniciadas em 1717) e de Queluz (iniciadas em 1747), mas sobretudo, já no início do século XIX, as obras do Palácio Real da Ajuda, que estabeleceram motivo para a criação da Academia da Ajuda, em 1802<sup>274</sup>. Como demonstrou Luís Xavier da Costa, que estudou esta instituição, a Academia da Ajuda teve atividade regular durante cerca de 30 anos e oferecia um ensino eminentemente prático, contemplando o desenho, a gravura, a escultura, a arquitetura e a pintura<sup>275</sup>.

José-Augusto França<sup>276</sup>, indica a criação, no Funchal, em 1809, da Aula Régia de Desenho e Pintura, pelo pintor Joaquim Leonardo da Rocha (1756-1825)<sup>277</sup> que aí se refugiara na sequência das invasões francesas. Segundo António Valente, no seu estudo de mestrado sobre as artes plásticas na Madeira, esta Aula foi a primeira iniciativa desta natureza fora dos grandes centros de Lisboa e Porto e terá funcionado até 1825<sup>278</sup>.

De acordo com o historiador Oliveira Martins<sup>279</sup>, foi criada em Roma, ainda nos anos 20 do século XVIII, a Academia Portuguesa das Artes, que funcionou até aos anos 60. Segundo este autor, esta instituição, que nunca fora realmente extinta graças a iniciativas particulares, foi reformada em 1791, chamando-se então Colégio Português de

---

<sup>272</sup> Lisboa, 2007: 33.

<sup>273</sup> Saldanha, 1995: 91-92; Saldanha, 1994: 33.

<sup>274</sup> Costa, 1936: 22.

<sup>275</sup> Costa, 1936: 16-76.

<sup>276</sup> França, 1990a: 68.

<sup>277</sup> Machado, 1823: 119.

<sup>278</sup> Valente, 1999: 18-19.

<sup>279</sup> Martins, 1942: 376.



Belas-Artes de Roma ou Academia Real de Portugal em Roma<sup>280</sup>. Para lá foram vários estudantes de arquitetura, escultura, pintura e gravura na procura de complemento à formação obtida nas instituições de Lisboa e Porto<sup>281</sup>. Após a entrada do exército francês em Roma, em 1798, a Academia acabaria por encerrar.

Segundo Varela Aldemira, em 1826, foi decretada por Trigo de Aragão Morato, Conselheiro de Estado e Ministro dos Negócios do Reino, a reunião sob a mesma direção dos diversos estabelecimentos de ensino das artes<sup>282</sup>. Contudo, como notou este autor, *as ditas aulas, mesmo submetidas a uma direção única, funcionando em recintos separados e sem uniformidade pedagógica, pouco resultado produziām*<sup>283</sup>. Nesse sentido, Varela Aldemira dá conta da criação, nove anos depois, em 1835, de uma comissão encarregue de preparar os estatutos duma Academia Pública das Belas-Artes de Lisboa<sup>284</sup>.

No projeto destes estatutos, reproduzidos por Maria Helena Lisboa na sua tese de doutoramento, os propósitos da criação das Academias estão bem patentes: *promover a civilização geral dos Portugueses, difundindo todas as classes o gosto do Belo, e proporcionando meios de melhoramento aos Ofícios e Artes fabris pela elegância das formas de seus artefactos*<sup>285</sup>. Estes objetivos revelam não só a preocupação com o desenvolvimento das artes e a difusão das técnicas artísticas, como a vontade de promover o progresso da indústria.

### 2.1.2 1836-1911

As Academias de Belas Artes de Lisboa e Porto foram criadas no ano seguinte à proposta de estatutos, em 1836. Por decreto de 25 de Outubro, foi fundada a Academia de Belas Artes de Lisboa<sup>286</sup> e um mês depois, a 22 de Novembro de 1836, foi criada a Academia Portuense de Belas Artes, herdando os objetivos e os estatutos da de Lisboa<sup>287</sup>.

Segundo os estatutos da Academia de Lisboa, publicados no Diário do Governo a 25 de Outubro de 1836<sup>288</sup>, determinava-se, no artigo 41.º, que o ensino na Academia de Lisboa se encontrava distribuído por oito Aulas: Desenho de História, Pintura de História, Pintura de Paisagem e Produtos Naturais, Arquitetura Civil, Escultura, Gravura de História, Gravura de Paisagem e Gravura de Cunhos e Medalhas. Na Academia

280 Martins, 1942: 377.

281 Degortes, 2016: 137-148.

282 Aldemira, 1937: 166.

283 Aldemira, 1937: 167.

284 Aldemira, 1937: 167.

285 *Projeto de Estatutos enviado pela Comissão nomeada em 18 de Fevereiro de 1835, 12 de Junho de 1835*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Negócios diversos, 1835-1843, mc. 2038, reproduzido em: Moura, 2005, Vol. II: s.p.

286 Aldemira, 1937: 185.

287 Goulão, 1989: 24.

288 Estatutos para a Academia das Belas Artes. 25 de Outubro de 1836. Diário do Governo. In *Colecção de Leis e outros Documentos Oficiais publicados desde 10 de Setembro até 31 de Dezembro de 1836*, 1930, 51.

Portuense, o âmbito do ensino era mais reduzido com apenas cinco cadeiras não havendo a Aula de Pintura de Paisagem, nem de Gravura de Medalhas, tal como era referido no artigo 19.º dos estatutos, publicados no Diário do Governo a 22 de Novembro de 1836<sup>289</sup>. A Academia de Belas Artes de Lisboa foi instalada no Convento de S. Francisco da Cidade, datado do século XIII<sup>290</sup>. José-Augusto França refere que a escolha deste edifício se devera à instalação de quadros, imagens e livros dos conventos da cidade e arredores, que ali foram depositados depois da extinção das ordens religiosas, em Maio de 1834<sup>291</sup>. De acordo com a ata de 25 de Outubro de 1838, consultada no Arquivo da ANBA, esta foi estabelecida definitivamente no convento *nos últimos dias do mez de Abril de 1837, isto he seis mezes depois da data de criação da academia*<sup>292</sup>.

Segundo Margarida Calado<sup>293</sup>, que estudou este convento, e outros autores como José-Augusto França<sup>294</sup> e Maria Helena Lisboa<sup>295</sup>, este espaço seria sempre considerado inadequado para as funções que albergava. Isso mesmo foi confirmado por várias documentação consultada no Arquivo da ANBA e no da FBAUL. Por exemplo, no relatório do Marquês de Sousa Holstein, Inspetor da Academia, dirigido ao Ministro de Estado dos Negócios das Obras Públicas, datado de 1870, este refere o estado precário das instalações afirmando que *as aulas são acanhadas, mal iluminadas e separadas umas das outras*<sup>296</sup>. Também, no ano seguinte um outro relatório dava conta de *dependências desordenadas, insalubres e sombrais [...], perdidas no labirinto do velho Convento de S. Francisco*<sup>297</sup>. Estes documentos sustentam a análise de Maria Helena Lisboa que indica que a estrutura celular conventual fragmentava o espaço impedindo a instalação de amplas salas bem iluminadas e ventiladas<sup>298</sup>.

Estudos anteriores indicam que a Academia Portuense também não recebeu instalações devidamente concebidas para as suas funções. De acordo com Maria José Goulão foi alojada provisoriamente no edifício do Colégio dos Órfãos, sede da Academia Politécnica e, só em 1853 é que viria a ocupar o edifício do extinto Convento de Santo António, fundado em 1783, onde já estavam instalados o Museu Portuense e a Biblioteca Pública<sup>299</sup>.

---

289 Estatutos para a Academia Portuense das Belas Artes. 22 de Novembro de 1836. Diário do Governo. In *Colecção de Leis e outros Documentos Oficiais publicados desde 10 de Setembro até 31 de Dezembro de 1836*, 1930, 90.

290 Calado, 1996, 13.

291 França, 1990a, 225.

292 Acta nº 112. Sessão Real, e Publica de Abertura da Academia das Bellas Artes de Lisboa, no dia 25 de Outubro do anno de 1838, segundo aniversario da sua Fundação. 1838 Out. 25. *Livro de Actas*, 1838-1839, cota: 1-A-SEC.7. Acessível no Arquivo da ANBA.

293 Calado, 1996: 28-35.

294 França, 1990a: 225-226.

295 Lisboa, 2007: 266-272.

296 Holstein, Marquês de Sousa, [ofício] 1870 Jun. 14 [ao] Ministro e Secretário de Estado dos Negócios das Obras Públicas. *Livro da Correspondência com diversos*. 1870-1877, doc. n.º 18. Acessível no Arquivo da FBAUL.

297 *Relatório sobre um novo edifício para instalação da Escola de Belas-Artes de Lisboa*, 1871, cx. n.º 24, doc. n.º 5. Acessível no Arquivo da FBAUL.

298 Lisboa, 2007: 266.

299 Goulão, 1989: 24.

As deficiências em termos de conservação do edifício eram de tal ordem que o historiador Joaquim de Vasconcelos, num artigo publicado em 1913 reclamava a transferência imediata das instituições que este albergava:

*Nem o Museu Municipal, nem a Escola de Bellas Artes, nem o Museu Soares dos Reis<sup>300</sup>, cujos quadros e estátuas vão apodrecendo a olhos vistos, cobertos de bolor, de teias de aranha e de uma vegetação cryptogamica variadíssima, devem ficar no edifício de S. Lazaro, nem mais um dia<sup>301</sup>.*

De acordo com José Silvestre Ribeiro, pelo decreto de 22 de Março de 1862, a Academia de Belas-Artes de Lisboa passou a ser designada por Academia Real de Belas-Artes<sup>302</sup>. Em 1881 deu-se uma reforma do ensino artístico, que foi publicada em 1884<sup>303</sup> e consultada na BNP. Com esta reforma foram ratificadas algumas inovações curriculares anteriormente introduzidas, dando-se então a separação entre a Escola de Belas-Artes de Lisboa, que assumiu a missão didática, e a Academia Real de Belas-Artes com fins culturais. De acordo com a mesma reforma, também no Porto, teve lugar a separação entre a Escola Portuense de Belas-Artes, como se passou a designar, e a Academia propriamente dita.

Com a implantação da República deram-se alterações nas Academias e nas Escolas de Belas Artes de Lisboa e do Porto, publicando-se, a 29 de Maio de 1911, no Diário do Governo, uma nova reforma do ensino artístico<sup>304</sup>. De acordo com esta nova reorganização a Escola de Lisboa passou a ter 16 cadeiras e 14 professores, enquanto a do Porto tinha a cargo oito cadeiras e oito professores.

### 2.1.3 Requisitos de admissão

Nos estatutos de criação da ABAL, de 1836, determinava-se, no art. 70.º, que poderiam ser admitidos “*todos os indivíduos, tanto naturaes, como estrangeiros*”<sup>305</sup>. “Todos os indivíduos” significava alunos do sexo masculino, uma vez que só em 1881, com a reforma das Academias de Lisboa e do Porto, foi concedida a admissão à matrícula a indivíduos de ambos os sexos<sup>306</sup>. Segundo Maria Helena Lisboa, esta seria a resposta à

300 Em 1911, no âmbito das reformas institucionais levadas a cabo pelo regime republicano, o Museu Portuense passa a denominar-se Museu Soares dos Reis e ganha autonomia relativamente à Escola de Belas-Artes. Em 1905 o Museu Municipal do Porto (antigo Museu Allen) foi transferido para o antigo Convento de Santo António da Cidade (*Roteiro da Colecção Museu Nacional de Soares dos Reis*, 2001, 16).

301 Vasconcelos, 1913, s.p.

302 Ribeiro, 1876: 195.

303 *Reforma da Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa (Decreto de 22 de Março de 1881)*. 1884.

304 *Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos e das Escolas de Bellas Artes de Lisboa e Porto*. 1911, Diário do Governo, n.º 124 de 29 de Maio de 1911. In: *Colecção Oficial de Legislação Portuguesa*. 1911. Lisboa, 1157-1164.

305 *Colecção de Leis e outros Documentos Officiais publicados desde 10 de Setembro até 31 de Dezembro de 1836*, 1930, 51

306 Art. 54.º em *Reforma da Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa (Decreto de 22 de Março de 1881)*,

preocupação de regulamentar a frequência de alunos do sexo feminino, uma vez que são do ano letivo de 1879/80 os primeiros registos da frequência de alunas na ABAL<sup>307</sup>. Maria José Goulão refere que, no Porto, a frequência feminina teve início no ano seguinte à Reforma, em 1882<sup>308</sup>. Verifica-se, assim, que as Academias portuguesas começaram a aceitar mulheres enquanto estudantes<sup>309</sup> cerca de duas décadas antes do que em Paris, uma vez que só em 1897 as mulheres seriam admitidas na École des Beaux Arts e após uma intensa luta<sup>310</sup>.

Como foi demonstrado no trabalho do historiador Alain Bonnet<sup>311</sup> os critérios de admissão na École des Beaux Arts em Paris eram bastante exigentes. Segundo ele, os candidatos deveriam ter menos de 30 anos, apresentar um certificado de boa conduta, um atestado com o seu grau de instrução e passar no concurso de admissão, chamado *concours de places*<sup>312</sup>. Bonnet refere que este concurso se preparava nas escolas municipais de desenho ou, mais frequentemente, em ateliers privados, o que significava que o futuro estudante já tinha uma formação considerável quando se candidatava à École<sup>313</sup>.

Ao contrário, segundo os estatutos, os requisitos de admissão nas Academias de Lisboa e do Porto eram bem menos exigentes<sup>314</sup>. Em ambas as Academias os candidatos deveriam ter idade mínima de apenas 10 anos. Numa proposta para a reforma dos estatutos da ABAL, datada de 1840<sup>315</sup>, sugere-se a subida da idade de admissão para 12 anos. Porém não foi encontrada qualquer referência que demonstre que esta medida tenha sido implementada.

Os candidatos deveriam igualmente dar prova de ter *bons costumes, atestados pelo pároco, magistrado ou pessoa autorizada da sua freguesia e suficiente instrução nas artes de saber ler, escrever e contar*<sup>316</sup>. Como verificou Maria Helena Lisboa, a habilitação escolar exigida não correspondia sequer à conclusão do ensino primário completo<sup>317</sup>, sendo os alunos geralmente dispensados dessa habilitação, pois raramente a apresentavam, tal como concluiu Ana Isabel Sousa na sua investigação de mestrado<sup>318</sup>. Também

---

1884:18.

307 De acordo com Maria Helena Lisboa, as quatro alunas registadas foram Albertina C. de Mello Falkner, Francisca Rosa da Silva, Júlia Adelaide Sousa e Maria das Dores Cardoso Guedes (Lisboa, 2007: 137).

308 Segundo Maria José Goulão, a primeira mulher registada na Academia do Porto foi Cristina Amélia Machado (Goulão, 1989: 28).

309 Encontram-se publicados alguns estudos sobre as mulheres artistas em Portugal durante o século XIX e início do século XX. Ver, por exemplo: Leandro, 2011; Oliveira, 2006; Oliveira, 2005; Silva e Leandro, 2013; Vicente, 2012.

310 O ensino artístico feminino em França no século XIX foi extensivamente estudado. Ver, por exemplo: Adler, 2006; Barker, 1999; Bergman-Carton, 1995; D'Souza e McDonough, 2006; Garb, 1994; Weisberg e Becker, 2000; Yeldham, 1984.

311 Bonnet, 2006: 51-54.

312 Bonnet, 2006: 51-54.

313 Poulout; Pire; Bonnet, 2010: 9-12.

314 Art. 70.º e art. 41.º, respetivamente.

315 Loureiro, F. de S.; Rodrigues, F. de A.; Sequeira, J. da C. 1840. *Proposta para a Reforma dos Estatutos da Academia das Bellas Artes de Lisboa oferecida ao exame da mesma Academia pela Comissão Académica*, 22 de Abr. de 1840, cx. n.º 6. Acessível no Arquivo da FBAUL.

316 Art. 70.º e art. 41.º, respetivamente.

317 Lisboa, 2007: 139.

318 Sousa, 2007: 208.

José-Augusto França notou que *as exigências não eram grandes, para rapazinhos que entravam aos dez anos na Academia*<sup>319</sup>. Assim, pode-se dizer que a insuficiente preparação e a fraca cultura geral dos alunos poderiam constituir entraves significativos ao sucesso escolar.

Apesar disso, num relatório redigido pelo professor de Pintura Histórica Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), em 1869, consultado no Arquivo da FBAL, este constatava que as habilitações literárias exigidas, ainda que muito reduzidas, seriam uma limitação à admissão de candidatos que não as tendo demonstravam, contudo, vocação artística:

*[...] o estado de abatimento em que estão as bellas artes em Portugal não permite poder exigir-se aos individuos que se inscrevam na academia, mais algumas habilitações literárias. Impressiona vêr entre os alumnos inscritos na classe de amadores alguns que logo nos primeiros traços manifestam clara vocação para as bellas artes mas que nem sequer podem matricular-se por lhe faltar a limitada instrução que a academia exige*<sup>320</sup>.

Contudo, ainda que se verificasse uma deficiente preparação teórica dos alunos, tal como foi apontada, por exemplo, pelo jornalista José Maria Andrade Ferreira em 1860, numa crítica à ABAL<sup>321</sup>, o mesmo não se aplicaria relativamente aos conhecimentos técnicos. De acordo com o plano de estudos da Academias de Lisboa e do Porto, apresentados nos seus estatutos, nenhum discípulo seria admitido à frequência das aulas de Pintura, Escultura, Arquitetura ou Gravura sem *mostrar-se hábil no desenho, ou pela frequência e exames respectivos na Aula da Academia, ou pelos estudos que tiver feito em outra qualquer escola, sujeitando-se neste segundo caso às provas que a conferência exigir da sua idoneidade*<sup>322</sup>. Ficava assim explícito que a admissão dos candidatos nos cursos superiores dependia da sua aprovação no curso de desenho, considerado prévio e preparatório, com a duração de quatro a cinco anos, ou de prova de similares habilitações obtidas noutro estabelecimento de ensino. Portanto, tal como acontecia na École des Beaux-Arts de Paris, também em Portugal os alunos iniciavam a sua formação em Pintura já com uma aprendizagem sólida dos princípios do desenho.

---

319 França, 1990a: 220.

320 Lupi, M. A. 1869. *Relatório apresentado pelo Jury preparatorio do concurso da aula de desenho no anno lectivo de 1868 a 1869, em conferencia de 1 d'Outubro de 1869*, cx. n.º 14, doc. n.º 23. Acessível no Arquivo da FBAUL.

321 Ferreira, 1860: 16-22.

322 Art. 75.º e art. 46.º, respetivamente.

## 2.2. Programas de estudos dos cursos de Pintura

Neste ponto apresentam-se os percursos curriculares dos estudantes dos cursos de Pintura da ABAL e da APBA. Para o efeito foram identificados e consultados os programas que foram sendo definidos desde a criação das Academias, em 1836, até aos primeiros anos do século XX. Verificou-se que os programas dos cursos de pintura se encontram em diversos tipos de documentos como nos estatutos das Academias, em regulamentos, em relatórios e projetos, em livros publicados, bem como, em manuscritos redigidos pelos professores de pintura. A consulta destas fontes foi feita no Arquivo da ANBA, no Arquivo da FBAUL, no Arquivo da FBAUP e na BNP. Fundamental para esta pesquisa foi também a tese de doutoramento de Maria Helena Lisboa (Moura, 2005) onde parte destes documentos se encontram reproduzidos.

Foram identificados 11 programas dos cursos de Pintura Histórica e Pintura de Paisagem da ABAL e nove do curso de Pintura Histórica da APBA, que se apresentam nas tabelas 2.1 e 2.2 e que se encontram transcritos no Anexo 2.

Uma justificação para o diminuto número de documentos deste tipo identificados foi dada por Maria Helena Lisboa:

*Neste nível de ensino funcionava, ainda com bastante peso, o regime de formação em “atelier”, dada por um único mestre que orientava um pequeno número de alunos, tal como acontecia nas Academias de Paris e de Itália. Estes, geralmente, porque se encontravam em diferentes níveis de aprendizagem, exigiam do professor um acompanhamento individualizado na transmissão dos conhecimentos teóricos e práticos [...]. Ora como consequência da aplicação deste método, resultava mais difícil sistematizar e ordenar, em forma canónica, os conhecimentos e competências a serem adquiridos em cada fase de formação ao longo dos cinco anos de cada um dos cursos<sup>323</sup>.*

Apesar de Maria Helena Lisboa referir os cinco anos como a duração dos cursos superiores de Pintura, segundo os documentos programáticos identificados este tempo vai variando. Veja-se que, na ABAL, apenas no regulamento de 1859 estão contemplados os cinco anos. No programa de 1869 estão previstos apenas três anos e, quatro nos programas de 1882, 1890 e 1901. Já na APBA, a duração de cinco anos parece ter sido mais constante. Apenas no relatório de 1837 são indicados três anos.

---

323 Lisboa, 2007: 58.

**Tabela 2.1** Documentos identificados que contêm programas curriculares dos cursos de Pintura da ABAL.

<b>Data</b>	<b>Documento</b>	<b>Localização</b>
1836	<i>Estatutos para a Academia das Belas Artes de Lisboa</i>	<i>Colecção de Leis e outros Documentos Oficiais publicados desde 10 de Setembro até 31 de Dezembro de 1836.</i> 1930. Sexta Série, 2. <sup>a</sup> ed. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 52.
1837	<i>Regulamento Instructivo e disciplinar da Eschola de Pintura Histórica na Academia Real de Bellas Artes.</i> António Manuel da Fonseca	Arquivo da FBAUL, caixa nº 6, n.1
1845	<i>Regulamento provisório para a Aula de Pintura de Paisagem e ornamentos.</i> João José Ferreira de Souza	Arquivo da ANBA, <i>Projectos de regulamentos</i> , cota: 2-A-SEC.76
1859	<i>Regulamento da Academia de Belas Artes de Lisboa...</i>	Arquivo da ANBA, <i>Projectos de regulamentos</i> , cota: 2-A-SEC.76
[1861]	<i>Mappa de compêndios e coleções adoptadas nas diferentes aulas d'academia de Bellas Artes de Lisboa e programas dos respectivos cursos</i>	Arquivo da ANBA, <i>Projectos de regulamentos</i> , cota: 2-A-SEC.76
1869	<i>Programa de estudo e exercícios que devem seguir os alunos da Aula de Pintura Histórica na Academia Real de Bellas Artes.</i> Miguel Ângelo Lupi	Arquivo da FBAUL, caixa nº 14, n.23
1869	<i>Programa para a Pintura de Paisagem e Productos Naturaes.</i> Tomás da Anunciação	Arquivo da FBAUL, caixa nº 13, n.2
1882	<i>Escola de Bellas Artes de Lisboa. Programmas dos Cursos.</i>	Lisboa: Typographia Castro Irmão, pp. 8-9. BNP, cota: B.A. 923
1890	<i>Escola de Bellas Artes de Lisboa. Programmas dos Cursos.</i>	Lisboa: Adolpho, Modesto & C. <sup>a</sup> , pp. 8-9. BNP, cota: B.A. 923
1901	<i>Decreto reorganizando a Academia Real de Bellas Artes de Lisboa e a Escola e o Museu de Bellas Artes</i>	<i>Reformas do Ensino em Portugal, 1900-1910</i> , Tomo I, Volume IV, 1. <sup>a</sup> Parte Ministério da Educação – Secretaria Geral, 1996, pp. 25- 31.
1906	<i>Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1904-1905. 23.<sup>a</sup> Exposição Annual.</i>	Lisboa: Imprensa Nacional, pp. 16-18. BNP, cota: B.A. 923

**Tabela 2.2** Documentos identificados que contêm programas curriculares do curso de Pintura da APBA.

Data	Documento	Localização
1836	<i>Estatutos para a Academia Portuense de Belas-Artes</i>	<i>Colecção de Leis e outros Documentos Oficiais publicados desde 10 de Setembro até 31 de Dezembro de 1836.</i> 1930. Sexta Série, 2. <sup>a</sup> ed. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 90
1837	<i>Breve relatorio do estado da Academia Portuense de Bellas Artes, e providencias de que carece para seu progresso e melhoramento, determinado pela Portaria de 7 de Março de 1837.</i>	Torre do Tombo Reproduzido em Moura, 2005 (Volume II)
1844	<i>Programa da materias que devem fazer objecto de estudo na aula de Pintura histórica e methodo da sua distribuição nos cinco anos do curso de Pintura...</i> Joaquim Rodrigues Braga	Arquivo da FBAUP, cota 49
1845	<i>Relatorio do Estado material Scientifico e moral das aulas de Pintura Historica da de Anatomia Pictorica e da de Perspectiva e Optica; bem como os exercícios Escholares que tiveram lugar no corrente anno lectivo. Para satisfazer os que ordena o Decreto de 6 de Ag.t de 1845.</i> Joaquim Rodrigues Braga	Arquivo da FBAUP, cota 51
1861	<i>Programas das Aulas de Desenho Histórico, Pintura Histórica, Escultura e Architectura Civil da Academia Portuense de Belas Artes.</i>	Arquivo da FBAUP, cota 126
1865	<i>Projecto de estatutos para a Academia Portuense de Belas Artes enviado para o director interino, Manuel da Fonseca Pinto.</i>	Torre do Tombo Reproduzido em Moura, 2005 (Volume II)
c. 1870	<i>Regulamento da Academia Portuense de Belas Artes</i>	Arquivo da FBAUP, cota 52
[1897]	<i>Programas do Cursos da Escola Portuense de Belas Artes</i>	Arquivo da FBAUP, cota 80
1909	<i>Parecer do concelho Escolar da Academia Portuense de Belas Artes sobre o Projecto de reorganização do Curso de Architectura Civil da Escola de Belas Artes de Lisboa, acompanhado de um Projecto de reorganização do ensino da academia do Porto. Enviados ao Director Geral da Instrução Publica Secundaria, Superior e Especial</i>	Torre do Tombo Reproduzido em Moura, 2005 (Volume II)

Em 1869, no programa de Pintura de Paisagem, de 1869, Tomás da Anunciação resumia o currículo desse curso com a seguinte frase: *copiar em pintura alguns quadros na galeria e em seguida fazer estudos do natural*<sup>324</sup>. De facto, como foi possível verificar os documentos identificados não constituem fontes significativamente descritivas e elucidativas do que efetivamente constituía o percurso curricular dos estudantes de pintura. Tal como se verá (ver 2.5), o ensino seria sobretudo individualizado de acordo com os

<sup>324</sup> Anunciação, T. 1869. *Programa para a Aula de Pintura de paisagem e productos naturaes*. 1869 Out. 10, cx. n. 13, doc. n.º 2. Acessível no Arquivo da FBAUL.



progressos de cada aluno, o que dificilmente encontraria correspondência com os conteúdos dos programas oficialmente concebidos. Por outro lado, verifica-se que a redação destes programas seria, possivelmente, uma resposta a procedimentos formais, sendo o seu conteúdo mantido ao longo das várias décadas de ensino. Veja-se, por exemplo, que no caso da APBA os documentos de 1861, 1865 e 1897 mantêm o mesmo texto praticamente inalterado. Também, o relatório do professor Joaquim Rodrigues Braga de 1845, que melhor poderia elucidar sobre os métodos seguidos nas aulas de Pintura Histórica, parece não ser mais do que o desenvolvimento do texto presente nos estatutos de criação da APBA de 1836.

Apesar destas limitações, os documentos identificados permitem traçar, em linhas gerais, os percursos curriculares dos estudantes de Pintura nas Academias de Belas Artes. Desde logo, verifica-se a importância que o desenho assumia na formação dos pintores. Veja-se que nos estatutos da fundação das Academias, em 1836, o estudo da pintura era apresentado como um prolongamento da aprendizagem do desenho: *os Professores das Aulas de Pintura continuarão a dar aos seus Discipulos as lições de Desenho*<sup>325</sup>. Como notou Saulo Araújo, a Pintura era mesmo o único curso onde a relação com o desenho aparecia assim evidenciada, ainda que a frequência dos outros cursos superiores (Escultura, Arquitetura e Gravura) também exigisse o aproveitamento no curso preparatório de desenho<sup>326</sup>.

O desenvolvimento de estudos em desenho, no primeiro ano dos cursos de Pintura, aparece explicitamente referido em nove dos 11 programas da ABAL identificados (1836, 1837, 1845, 1859, 1861, 1869, 1882, 1890 e 1901) e, em seis dos nove consultados da APBA (1836, 1861, 1865, c.1870, 1897, 1909).

A importância que o desenho assumia no percurso formativo dos pintores encontra-se bem documentada. Como referiu Alain Bonnet, no seu estudo sobre o ensino artístico em França no século XIX, o desenho, no pensamento académico, era considerado a parte mais nobre da arte que, antes de tudo, apelava às capacidades intelectuais do artista<sup>327</sup>. Também no contexto português Manuel de Macedo referia claramente que o desenho *constitui a base fundamental da educação do artista*<sup>328</sup>. De acordo com Roberto Ferreira da Silva, a aprendizagem do desenho proporcionava ao futuro pintor a obtenção de competências que lhe seriam muito úteis ao exercício do seu ofício como a capacidade de contornar e tracejar com uniformidade, os conhecimentos do claro escuro e a aquisição de firmeza de mão<sup>329</sup>. O mesmo autor acrescentava ainda que o desenho e a pintura seriam duas disciplinas indissociáveis, com tudo em comum, à exceção de que

325 Estatutos para a Academia de Bellas Artes de Lisboa, art.º 51 e Estatutos para a Academia Portuense de Belas Artes, art. 25.º.

326 Araújo, 2002, 2.º vol.: 219.

327 Bonnet, 2006: 55.

328 Macedo, 1898a: 6.

329 Silva, 1817: 2.

ao desenhador se dispensava o conhecimento no *manejo das tintas* e nas *reduções em grande*<sup>330</sup>.

A importância que o desenho continuava a ter no percurso formativo do jovem pintor também foi apontada pelo professor de Pintura Histórica, José Ferreira Chaves (1838-1899). Veja-se que, em 1889, este professor pedia autorização para que, uma vez por mês, os seus alunos pudessem fazer um desenho “do antigo” que não estaria contemplado no programa do curso mas que ele entendia ser necessário uma vez que os alunos *teriam tendência para descurar o desenho*<sup>331</sup>.

O programa do curso de Pintura continuou a ser encarado como continuidade do programa de desenho até mesmo já no início do século XX. A descrição de Varela Aldemira do seu primeiro dia de aulas no curso de Pintura, dirigida por Columbano Bordalo Pinheiro, é elucidativa disso mesmo:

*[...] ao ver-nos entrar, resolutos e esperançosos, munidos da caixa de tintas e apetrechos concernentes, o Mestre saudou os caloiros, observando: – arrumem o estojo e as telas aí a um canto e preparem-se para desenhar no estirador. – Olhámos uns para os outros com a perplexão de quem não percebeu o que ouviu. Completado o curso geral, quatro anos de desenho preparatório, aquela advertência parecia obrigar-nos a voltar ao princípio. Columbano acentuou: – tragam papel e carvão para eu ver como os senhores desenhavam*<sup>332</sup>.

A morosidade do processo de formação do pintor e a lenta transição do desenho para a pintura foram argumentos para que Roberto Ferreira da Silva tenha sugerido, ainda na primeira metade do século XIX, que o ensino do desenho e da pintura fossem feitos em simultâneo. Segundo este professor o cansaço provocado por tão longo percurso promoveria a desistência de muitos estudantes:

*[...] porque quando estes tem acabado hum estudo longo e violento, como o que exige indispensavelmente o Desenho [...], e vendo-se na obrigação de principiarem com outro mais forte e ao mesmo tempo, impertinente, qual he o da Pintura, a maior parte dos estudantes esmorecem na consideração de principiar outro de mais violência*<sup>333</sup>.

Contudo, o desenho executado no primeiro ano dos cursos de Pintura deixaria de ser exclusivamente feito com lápis ou carvão. Na ABAL, o programa de Pintura Histórica, de 1859, indicava que o primeiro ano era ocupado a fazer estudos do corpo humano *a aguarela ou a dois lápis – preto e vermelho*. A técnica do desenho a dois lápis era

330 Silva, 1817: 58.

331 Chaves, J. F. [carta] 1889 Nov. 8 [a] António Tomás da Fonseca, cx. n.º 1. Acessível no Arquivo da FBAUL.

332 Aldemira, 1961: 95.

333 Silva, 1817: 53-54.

referida, também, no documento de 1861 e no de 1869, onde se indicava a execução *a dois lápis, em papel de côr* de quadros antigos ou estudo do natural de panejamentos. Como foi explicado por Manuel de Macedo, o desenho a dois lápis consistia em desenhar sobre papéis coloridos (cinzentos, verdes ou azulados) que forneciam o tom base que o artista aproveitava realçando o efeito do desenho com toques de lápis branco nas zonas de luz<sup>334</sup>. Embora este processo facilitasse a obtenção dos efeitos de claro-escuro acabaria, segundo Macedo, já perto do final do século XIX, por ser desaconselhado no ensino artístico uma vez que o tom base não permitiria fazer uma divisão rigorosa dos planos e a acentuação exata da modelação<sup>335</sup>. Por isso mesmo, de acordo com este autor, só era exercitado por alunos que se estavam a preparar para o estudo da pintura, já que permitia estudar a forma de aplicar os toques de luz, exercício fundamental na pintura.

Da mesma forma, também se verifica a introdução dos estudos a aguarela, no início da formação em pintura na ABAL. No programa de 1859 referia-se a técnica da aguarela no primeiro ano do curso de Pintura Histórica, tal como no programa desse mesmo ano do curso de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais onde são indicados *Estudos de frutos, flores e arvores, copiando por bons desenhos, a lapis e aguarelas*. A aguarela era ainda referida no primeiro ano de Pintura de Paisagem, segundo os documentos de 1861, 1882 e 1890. No programa de Pintura de Paisagem, de 1869, indicava-se a cópia de paisagens *a sépia ou tinta nanquim*<sup>336</sup>, também em papel branco ou de cor.

Confirma-se assim que a passagem para o estudo da pintura a óleo era precedida pela aprendizagem de técnicas e processos que serviam de preparação para o uso da cor e do claro-escuro. Relativamente à APBA, apenas no programa de 1844 era referida a cópia de bustos e estátuas *com papel de cor*, tratando-se possivelmente da técnica a dois lápis. Nos restantes documentos não são explicitados os materiais e as técnicas que os alunos desenvolviam nos primeiros estudos, sendo que, por exemplo, o uso da aguarela nunca é referido.

Os programas analisados não são absolutamente claros sobre quando se dava a introdução das técnicas da pintura a óleo. No regulamento de 1859, da ABAL, esta técnica só aparece referida já no segundo ano, tanto no curso de Pintura Histórica (*Começará o ensino pelos methodos de pintar dos artistas antigos e modernos [...] demonstrando-lhes pratica e teoricamente os estilos e gestos de pintar*), como no Curso de Pintura de Paisagem (*Estudos de animaes e de paisagem [...] em pintura por quadros de authores classicos*). Só nos programas de 1882 a 1906 a pintura a óleo aparecia referida para o primeiro ano. Nestes eram indicados os *Processos da pintura a oleo, estudos de quadros a oleo, estudos em pintura*. Na APBA, segundo os programas de 1837, 1861, 1865 e 1897, os estudos da pintura a óleo teriam início logo no primeiro ano do curso de Pintura Histórica. O relatório de 1837 indica claramente o *aparelho dos panos, composição das*

334 Macedo, 1986: 17.

335 Macedo, 1886: 17.

336 Tinta da china (Rodrigues, 1875: 207).

*tintas, e maneira de esboçar as pinturas.* Já os programas de 1844, 1861, 1865 e 1897, cujos textos são mantidos praticamente sem grandes alterações, referem a execução de pintura, tratando-se possivelmente de pintura a óleo.

De acordo com Manuel de Macedo<sup>337</sup> bem como com Bouvier, no seu influente manual de pintura de 1827<sup>338</sup>, a passagem para o estudo da pintura a óleo poderia significar desconforto para o aluno, uma vez que estava a trabalhar pela primeira vez no cavalete e precisava de se habituar à nova posição da mão e do corpo. Para além disso, o discípulo poderia ainda ficar atrapalhado com tudo aquilo que tinha de ter ao mesmo tempo nas mãos: a paleta, os pincéis e o tento na mão esquerda e o pincel que estava a usar na mão direita<sup>339</sup>.

Pela análise dos programas identificados verifica-se que o estudo da pintura era, inicialmente, baseado sobretudo na cópia, tal como o estudo do desenho que o precedia. Investigações anteriores<sup>340</sup> sobre o ensino do desenho nas Academias de Lisboa e do Porto indicam que nestas se seguia um método faseado, mantido praticamente inalterado durante as sucessivas reformas. O estudo do desenho iniciava-se com a cópia de gravuras, gessos e estátuas, denominado “estudo do antigo” e, terminava com o “estudo do natural” que contemplava estudos de nu, anatomia, panejamentos e estudos de cabeça, executados a partir do modelo vivo. Este programa não seria muito diferente do que se praticava há já dois séculos pela Europa fora. De facto, como verificou Albert Boime que estudou o ensino na Academia Francesa no século XIX, esta aprendizagem sequenciada das gravuras e dos gessos para o modelo vivo estivera na base do estabelecimento do currículo académico francês no século XVII<sup>341</sup>. Por outro lado, segundo Bonnet este método sistemático seria mesmo a característica fundamental do ensino académico<sup>342</sup>.

Os programas dos cursos de Pintura das Academias de Lisboa e do Porto não são absolutamente claros quanto à utilização deste método faseado. A cópia a partir de estampas só era referida nos programas do curso de Pintura de Paisagem. O de 1845 indicava a *cópia de uma estampa que contenha uma até duas figuras* a realizar dois dias por semana. Nos programas seguintes, de 1859, 1861 e 1869 era indicada a cópia por *bons desenhos* e a cópia de *boas espampas* a realizar no primeiro e segundo anos. No regulamento de 1837, da Academia de Lisboa, redigido pelo professor António Manuel da Fonseca, indicava-se para o curso de Pintura Histórica, a *observação crítica e comparativa das estampas*, sem que fique claro se os exercícios práticos eram desenvolvidos a

337 Macedo, 1886: 9.

338 Bouvier, 1827: 250-251.

339 Bouvier, 1827: 251.

340 O ensino do desenho nas Academias de Belas Artes portuguesas durante o século XIX e início do século XX encontra-se bem estudado em diversas publicações. Ver, por exemplo: Calado, 1988; Henriques, 1998; Matos 2000; Pimenta, 2003; Silva 2005; Duarte 2006; Faria, 2008.

341 Boime, 1971: 36.

342 Poulout; Pire; Bonnet, 2010: 9.

partir das estampas. Tal poderá indicar que, nos cursos de Pintura Histórica, tanto em Lisboa como no Porto, não se utilizavam estampas como método de aprendizagem.

O programa para o curso de Pintura de Paisagem, definido por Tomás da Anunciação, em 1869, contém uma referência inédita ao uso da fotografia como meio de cópia a utilizar pelos estudantes<sup>343</sup>. Segundo António Sena, que estudou a história da fotografia em Portugal, as primeiras notícias sobre o anúncio da fotografia no nosso país surgiram em 1839, e logo em 1844, Anunciação fazia já cópia de daguerreotipo para publicação de litografias<sup>344</sup>.

Também na Academia do Porto, em Julho de 1867, foram adquiridas, à firma portuense Sala & Irmão, douradores e com atelier fotográfico na rua do Bonjardim, fotografias de dois modelos para o exame do quinto ano de pintura<sup>345</sup>. Esta compra não surpreende uma vez que é conhecido o uso de fotografia, como meio auxiliar do retrato, por parte do então professor Francisco José Resende<sup>346</sup>.

O carácter inovador da adoção da fotografia por estes professores, fica ainda mais realçado quando verificamos que uma das primeiras referências ao uso da fotografia, no ensino da pintura, foi dado pelo pintor inglês John Tyrwhitt no seu manual de pintura publicado em 1868<sup>347</sup>.



**Figura 2.1** *Atelier* [cópia a partir de gesso]. n. d. Aurélia de Sousa, óleo sobre tela, 65 x 75 cm, col. particular.

Segundo Maria João Ortigão de Oliveira trata-se possivelmente de um atelier da Escola de Belas Artes do Porto (Oliveira, 2006:510).

343 Segundo a ata da conferência extraordinária de 2 de Novembro de 1863, já então João Cristino da Silva, professor substituto do curso de Pintura de Paisagem, propunha a reprodução através *dos processos photographicos recentemente aperfeiçoados* de estampas de ornamentos modo a que os estudantes pudessem estudar *os estilos antigos* (*Índice das conferências gerais, ordinárias e extraordinárias*, 1863-1868, cota: 1-A-SEC.16. Acessível no Arquivo da ANBA).

344 Sena, 1998:13. Ver também: Baptista, 2010; Tavares e Medeiros, 2015. Sobre a relação entre a fotografia e a pintura em França, no século XIX, ver: Font-Réaulx, 2012.

345 *Documentos de despesa*, 1845-1911, cota: 245. Acessível no Arquivo da FBAUP.

346 Baptista, 2010: 171.

347 Tyrwhitt, 1868, 183 e 227.

A cópia a partir dos gessos (Figura 2.1) estava indicada na ABAL, no regulamento de 1837 e para o primeiro ano do curso de Pintura Histórica, nos programas de 1845 e 1869. Também na APBA a cópia de gessos era descrita nos programas durante quase todo o século XIX: 1844, 1845, 1861, 1865 e 1897. De acordo com Manuel de Macedo esta fase tinha como principal objetivo o estudo do relevo e dos efeitos de luz e sombra sobre os objetos<sup>348</sup>. Disso mesmo dáva conta o professor Joaquim Rodrigues Braga no relatório das aulas de Pintura Histórica, em 1845: *Explicou-se convenientemente o modo de bem dirigir e intender a luz [...] durante o estudo do claro-escuro sobre os geços.*

O exercício de cópia de pinturas parece ter sido uma prática transversal a todo o século XIX, aparecendo referido em todos os programas da ABAL e da APBA. De acordo com o historiador Paul Duro, que desenvolveu investigação sobre os métodos de ensino na Academia Francesa no século XIX, a cópia de pintura antiga daria ao estudante a oportunidade de estudar as obras de arte do passado e de entender os processos pictóricos dos antigos mestres<sup>349</sup>. Isto mesmo vai ao encontro do que Manuel de Macedo referira como objetivos deste método:

*[...] exercita-se nos varios processos materiaes da Pintura, copiando d'entre as obras dos grandes mestres da arte, nas galerias ou museus de bellas-artes, fragmentos que o mestre lhe indigita, os quaes são (como é de suppôr) escriptulosamente escolhidos d'entre os quadros dos pintores que mais se distinguiram pelo valor technico e pericia da execução material do processo*<sup>350</sup>.

Nos programas analisados não está especificado quais os quadros a copiar, ou os critérios da sua escolha, sendo apenas referido, na ABAL, para o curso de Pintura de Paisagem, a cópia de *authores classicos* (1837 e 1859) e, para o curso de Pintura Histórica a cópia dos *mais celebres quadros [...] segundo as diferentes escholas – Veneziana – Flamenga e Romana* (1859) e a cópia dos *melhores quadros da galeria académica* (1861). Na APBA, no programa de 1844, era indicado o *estudo em frente dos perfeitos esquiços dos grandes mestres para se habilitarem a inventar e compor qualquer motivo.*

Também não são referidos especificamente os assuntos a copiar. Apenas no regulamento de 1859 se indicavam, para a Pintura de Paisagem, os *estudos de animaes e de paisagem [...] e de flores, e outros produtos naturaes, copiados a oleo por quadros.* Na APBA, nos programas de 1861, 1865 e 1897, era indicada a *cópia de cabeças por pinturas.* Não fica explícito, portanto, quais os objetos a copiar no curso de Pintura Histórica na ABAL, nem se na APBA a cópia de pinturas serviria apenas para o estudo de cabeças, ou se eram copiados outros motivos.

<sup>348</sup> Macedo, 1886: 7.

<sup>349</sup> Duro, 2000: 133-149.

<sup>350</sup> Macedo, 1886: 9.

De acordo com o regulamento de 1837, e nos programas de 1861 e 1869, da ABAL, a cópia de pinturas deveria ser feita na *galeria académica*. Trata-se da Galeria da Academia que também estava instalada no Convento de S. Francisco, e que tinha sido constituída com as centenas de quadros que provieram dos antigos conventos extintos<sup>351</sup>. Segundo José-Augusto França, durante as primeiras décadas de formação desta Galeria o espólio foi mantido em péssimas condições de acondicionamento sem que ninguém a visitasse para além dos estudantes de Pintura<sup>352</sup>. Em 1868, foi inaugurada como Galeria Nacional de Arte determinando-se, no regulamento desse ano, consultado no Arquivo da FBAUL, que os alunos que aí quisessem fazer cópias se deveriam inscrever num livro na posse do guarda *declarando o quadro ou objecto que se propõem estudar, e deverão trazer os cavaletes e quaisquer utensílios de que necessitarem*<sup>353</sup>. Não estava, no entanto, explícito se estes utensílios eram dos próprios alunos ou se seria a Academia a fornecê-los. Também no Porto, os alunos beneficiavam da proximidade de um Museu de Arte para os exercícios de cópia de pintura antiga. De acordo com José Silvestre Ribeiro, na sua *Historia dos Estabelecimentos Scientificos, Litterarios e Artisticos de Portugal*, publicada em 1876, foi anexado à Academia, em 1839, o Museu Portuense de Pinturas e Estampas, criado em 1833 pelo regente D. Pedro para albergar as obras de arte vindas dos extintos conventos, as que foram sequestradas durante o cerco do Porto, entre 1832 e 1833, e as provenientes do fundo da Academia de Marinha e Comércio<sup>354</sup>. No regulamento deste Museu, elaborado pelo pintor e diretor da APBA, João Baptista Ribeiro (1790-1869), integralmente reproduzido na obra de José Silvestre Ribeiro, os propósitos didáticos<sup>355</sup> deste estabelecimento são expressos com muita clareza. Veja-se que logo no artigo primeiro é indicado: *Os painéis, estampas, livros proprios d'arte, bem como quaisquer outras producções pertencentes ao Museu serão franqueadas e collocadas em logar próprio, para alli serem copiadas, analysadas e estudadas em qualquer sentido*<sup>356</sup>. Também no mesmo regulamento, no artigo oitavo, indicava-se que o Museu deveria fornecer aos estudantes os materiais necessários à copia de pinturas, caso estes não tivessem recursos financeiros:

*Será mui louvável que o Museu preste generosamente os utensílios necessários aos estudantes faltos de meios, em que o Director descobrir uma disposição feliz para se tornarem uteis á patria e a si, como papel, lapis,*

351 Informações detalhadas sobre esta Galeria podem ser encontradas em: Xavier, 2014.

352 França, 1990a: 234. Esta afirmação pode ser comprovada pelo parecer redigido, em 1868, por vários professores da Academia, entre os quais Miguel Ângelo Lupi, Tomás da Anunciação e João Cristino da Silva, sobre as causas de degradação das pinturas da Galeria (Rodrigues, et al. 1868 Dez. 21. Parecer da Comissão encarregada pela conferencia de professores da Academia de Bellas Artes de Lisboa de estudar causas a que eram devidos os estragos que tem sofrido as pinturas da Galeria Nacional. cota: AJF/Cx1/P11/Doc. 10/1-10/5. Acessível no Arquivo do MNAA.)

353 Holstein, M. S.; Sequeira, J. C. 1868 Fev. 02. *Regulamento para a Galeria de Pinturas*, cx. n. 13, doc. n.º 10. Acessível no Arquivo da FBAUL.

354 Ribeiro, 1876: 50.

355 Sobre a missão do Museu Portuense de Pinturas e Estampas ver: Silva e Monteiro, 2016.

356 Ribeiro, 1876: 52.

*pincéis, tintas, panos e papéis aparelhados a óleo, cavaletes e tintas, compassos, regras, e tira-linhas, a exemplo do que se pratica em Genebra e em outras cidades que possuem estabelecimentos identicos*<sup>357</sup>.

Os exercícios de pintura a partir do modelo vivo (Figura 2.2), nu ou trajado, aparecem indicados em todos os programas dos cursos de Pintura Histórica de Lisboa e do Porto. Em Lisboa, nos documentos de 1859 a 1906, previa-se o estudo do modelo vivo desde o primeiro ao último ano do curso. Da mesma forma, também na APBA este estudo era indicado durante todo o curso, do primeiro ao quinto ano, nos programas de 1861 ao de 1909.

A importância da pintura executada a partir do modelo vivo, de modo a estudar a figura humana e obter uma reprodução precisa dos panejamentos fica, assim, bem demonstrada. De facto, como verificou o historiador Jacques Letheve referindo-se ao o currículo académico em França no século XIX, o estudo a partir do modelo vivo era considerado *o alfa e o ómega* do ensino artístico<sup>358</sup>. Também, segundo Manuel de Macedo é *durante esta phase do estudo que lhe são incutidos [ao estudante] os princípios e as regras fundamentais da composição*<sup>359</sup>.



**Figura 2.2** Aula de modelo vivo na EBAL, c. 1908. Fotografia reproduzida em: *Ilustração Portuguesa*, 1908 Out. 5, 137, p. 441.

Segundo o programa do curso de Pintura Histórica, redigido pelo professor Miguel Ângelo Lupi, em 1869, cabia à ABAL, mediante requisição do professor, fornecer os modelos vivos, costumes e acessórios indispensáveis para a execução dos quadros<sup>360</sup>. A escolha dos modelos tinha como principal requisito a robustez física, motivo pelo qual eram frequentemente contratados militares. Veja-se por exemplo que, em 1870, Francisco

357 Ribeiro, 1876: 53.

358 Letheve, 1972: 23.

359 Macedo, 1886: 10.

360 Lupi, M. Â. 1869 Out. 11. *Programa de estudo e exercícios que devem seguir os alunos da aula de pintura histórica da Academia Real De Bellas Artes*. cx. n.º 14, doc. n.º 23. Acessível no Arquivo da FBAUL.



de Assis Rodrigues, diretor da ABAL, se queixava ao Chefe do Estado Maior de não ter podido *efectuar a escolha dos soldados do Regimento de artilharia n.º 1, e Cavalaria n. 2, lanceiros da rainha afim de servirem de modelos no estudo do natural*<sup>361</sup>. Também, segundo os registos de contabilidade desta Academia, Francisco Rodrigues, um dos modelos mais largamente utilizado, de 1863 a 1875, era soldado do Regimento de Lanceiros.

De acordo com uma listagem de modelos, datada de 1885<sup>362</sup>, a APBA dispunha então de 30 homens modelo e uma mulher. À frente de alguns nomes encontram-se registados as características físicas ou o fim para o qual eram contratados, por exemplo, pintura de cabeça ou figura.

Embora os livros de contabilidade indiquem que haveria um número considerável de modelos disponíveis na ABAL, também se encontram igualmente registos de professores alertando para carências nesta matéria. É o caso, por exemplo, duma carta do professor Veloso Salgado (1864-1945), dirigida ao diretor da Academia, em 1895, na qual se queixava da falta de modelos vivos na sua aula de Pintura Histórica durante os primeiros quatro meses de cada ano letivo, o que aconteceria por falta de verba<sup>363</sup>.



**Figura 2.3** Columbano no seu atelier, c. 1898-1899. Fotografia reproduzida em: *Brasil-Portugal: revista quinzenal ilustrada*, 1900 Mar. 16, p. 52.

Para além do modelo vivo, o estudo dos panejamentos poderia ser feito a partir de um manequim articulado em tamanho real, como o que se pode ver na Figura 2.3, no atelier do pintor Columbano Bordalo Pinheiro. A utilização dos manequins era indicada no

361 Rodrigues, F. de A. [Carta] 1870 Abr. 06 [ao] Chefe do Estado Maior. *Livro de Correspondência com Diversos*, 1870-1877. Acessível no Arquivo da FBAUL.

362 *Férias aos homens modelos*, 1885-1896, cota 68. Acessível no Arquivo da FBAUP.

363 Salgado, V. J. [Carta] 1889 Nov. 08 [ao] Diretor da Escola de Belas Artes de Lisboa, cx. n.º 19, doc. n.º 7. Acessível no Arquivo da FBAUL.

programa de 1869 da ABAL e o relatório de 1845 da APBA. Os manequins seriam um equipamento fundamental ao ensino da Pintura, já que podiam reter a pose por tempo infinito e em posições que o modelo vivo dificilmente conseguiria manter<sup>364</sup>. De facto, há provas que indiciam a sua larga utilização. Nos livros de contabilidade da ABAL encontraram-se registos, durante todo o século XIX, do pagamento pelo trabalho de reparação dos manequins, bem como, da compra de panos para os vestir<sup>365</sup>. Está igualmente registada a compra, em 1875, de um manequim *de homem* em Paris<sup>366</sup>. Num livro de contas da APBA, encontra-se documentada a compra de um manequim, em 1843<sup>367</sup> e, num inventário dessa mesma Academia, datado de 1897, dá-se conta da existência de dois manequins, um de madeira e outro de trapo<sup>368</sup>.

Nos programas do curso de Pintura de Paisagem analisados não estavam previstos os exercícios a partir do modelo vivo. Em vez disso era preconizado o estudo *pelo natural* de flores e outros produtos naturais, animais e paisagens, referidos no programa de 1845, para os terceiro e quarto anos no regulamento de 1859, e para os segundo e terceiro anos nos programas a partir de 1882. Veja-se que, para a execução destes estudos, em 1845 era referido que a Academia *diligenciará obter uma suficiente e perfeita colecção de flores de cera*, bem como, *mandará cultivar uma pequena parte da cerca com diversas plantas*. Igualmente, os professores Tomás da Anunciação e João Cristino da Silva, no relatório escolar de 1858, consultado no Arquivo da FBAUL, pediam que *todas as vezes que o ensino necessite de modelos naturaes, como por exemplo, flores, fructos, diversas plantas, roupagens para acessórios, e vasos próprios para agrupar assuntos denominados "natureza-morta" lhe sejam fornecidos pela Academia*<sup>369</sup>. Tal poderá indicar que, tal como havia falta de modelos vivos para a aula de Pintura Histórica, também para no ensino de Pintura de Paisagem se verificariam as mesmas carências de modelos. Apesar disso, encontram-se documentadas algumas doações que poderiam ajudar a colmatar estas necessidades. Por exemplo, por volta de 1864-1865, Sousa Holtein, num relatório sobre o estado da Academia dava conta que o professor da Escola Politécnica, Barboza de Bocage, tinha oferecido à Academia uma coleção de conchas que se mostraram *muito uteis para o estudo dos discipulos da aula de paysagem e productos naturaes*<sup>370</sup>.

364 Woodcock, 1998: 445-464.

365 *Livro de receitas e despesas*, vol. II, 1837-1844, cota: 1-A-SEC.38; *Livro de receitas e despesas*, vol. III, 1844-1849, cota: 1-A-SEC.37; *Livro de receitas e despesas*, Vol. V, 1855-1863, cota: 1-A-SEC.41; *Livro de receitas e despesas*, vol. VI, 1863-1870, cota: 1-A-SEC.43; *Livro de receitas e despesas*, vol. VIII, 1870-1876, cota: 1-B-SEC.45; *Livro de folhas de receitas e despesas*, vol. I, 1843-1885, cota: 1-B-SEC.133. Acessíveis no Arquivo da ANBA.

366 *Livro de receitas e despesas*, vol. VIII, 1870-1876, cota: 1-B-SEC.45. Acessível no Arquivo da ANBA.

367 *Registo das contas da receita e despesa*, Contas mensais, 1842-1844, cota: 185. Acessível no Arquivo da FBAUP.

368 *Inventario da mobília e mais utensilios da Academia Portuense de Bellas Artes*. 1897 Jul., cota: 27. Acessível no Arquivo da FBAUP. Ver Anexo 3.

369 Anunciação, T. da; Silva, J. C. da. [Relatório] 1868 Abr. 06 [ao] Marquês de Sousa Holstein, Vice Reitor da Academia, cx. n.º 13, doc. n.º 11. Acessível no Arquivo da FBAUL.

370 Holstein, S. c. 1864-1865. Relatório acerca do estado em que se achava a Academia e as alterações que

Para o estudo de animais eram feitos moldes a partir de animais mortos como testemunha o pedido que o secretário da Academia dirigiu ao Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, em 1855:

*Sendo necessário para os estudos naturaes que se fazem nésta Academia, extrahir fôrmas de cabeças de diferentes animaes, a fim de servirem d'estudo a os discípulos que frequentam as Aulas de Pintura da mesma Academia; vou rogar a V. Ex.<sup>a</sup> se digne dar as suas ordens, para que se permita extrahir uma fôrma da cabeça d'um cavallo morto, [...] como se ha praticado com outras cabeças d'animaes a que se tirado a fôrma<sup>371</sup>.*

A par da execução de moldes, também eram trazidos animais vivos para o recinto da Academia, tal como previa o regulamento de 1845, evitando-se assim que os alunos tivessem de se deslocar ao campo. Segundo Maria Helena Lisboa, em 1884, foi construído para esse fim, no pátio da Academia, um barracão que servia para albergar os diversos animais que iam sendo alugados<sup>372</sup>. De acordo com registos de contabilidade, em 1896, esse barracão foi substituído por outro, construído nas *partes contíguas ao Largo da Biblioteca Pública*<sup>373</sup>.

Nos livros de contabilidade consultados no Arquivo da ANBA, e em documentação diversa no Arquivo da FBAUL, encontraram-se diversos registos de aluguer de animais<sup>374</sup>. Trata-se de vacas, cavalos, carneiros, ovelhas e cabras, disponibilizadas por períodos variáveis. Por exemplo, no mês de Julho de 1872 foi alugada uma vaca a Joaquim Marques, por 16 dias, pelo valor de 500 réis por dia<sup>375</sup>.

O transporte dos animais para o recinto da Academia obedecia a alguns procedimentos legais. Veja-se o pedido que, em 1871, o diretor Francisco de Assis Rodrigues dirigiu ao Diretor das Alfândegas e Contribuições Indirectas para que este mandasse *passar uma guia para que possam entrar pelas portas d'Arroios, quando seja preciso, 3 ou 4 ovelhas ou cabras*, destinadas ao estudo do natural de pintura de paisagem e animais<sup>376</sup>.

De acordo com os programas analisados, no final dos cursos de Pintura os estudantes conquistavam mais autonomia. Nos últimos anos dos currículos da Pintura Histórica, na ABAL, estava finalmente prevista a execução de quadros a óleo de execução própria e não apenas de cópias, tal como era indicado nos documentos a partir de 1859. Veja-se,

---

ocorreram desde Junho de 1862 [ao] Ministro Secretário do Estado dos Negócios do Reino, cota: AJF/CX1/Doc.2-3/13: Doc. 5. Acessível no Arquivo do MNAA.

371 Martins, F. V. [Carta] 1855 Nov. 14 [ao] Presidente da Câmara Municipal de Lisboa. *Correspondência Recebida*, 1837-1899, cota: 1-C-SEC.63. Acessível no arquivo da ANBA.

372 Lisboa, 2007: 287.

373 Nunes Júnior, A. J. [Carta] 1896 Dez. 19 [ao] Engenheiro dos Edifícios Públicos e dos Faroes. *Livro de Correspondência com Diversos*, 1889- 1909. Acessível no Arquivo da FBAUL.

374 Por exemplo, no Arquivo da ANBA: *Livro de receitas e despesas*, Vol. IX, 1876-1878, cota: 1-B-SEC.46; *Livro de receitas e despesas*, Vol. X, 1878-1881, cota: 1-B-SEC.47; *Livro de memorial*, 1881-1886, cota: 1-C-SEC.71 e, no Arquivo da FBAUL: cx. n.º 18, doc. n.º 2.

375 *Livro de receitas e despesas*, Vol. IX, 1876-1878, cota: 1-B-SEC.46. Acessível no Arquivo da ANBA.

376 Rodrigues, F. de A. [Carta] 1871 Abr. 05 [ao] Diretor das Alfândegas e das Contribuições Indirectas. *Livro de Correspondência com Diversos*, 1870-1877. Acessível no Arquivo da FBAUL.

por exemplo, que no programa elaborado por Lupi, em 1869, este determinava para último ano a *execução de um ou mais quadros; seguindo algum dos esboços já feitos ou representando um novo assumpto*.

Na APBA são referidos os estudos de composição em quase todos os programas identificados. De acordo com o dicionário Francisco de Assis Rodrigues, de 1875, a composição *é a poesia da pintura, e a parte mais própria para descobrir o talento do artista; é a arte de os representar e dispor de modo que exprimam bem e com decoro os objectos achados pela invenção*<sup>377</sup>. Segundo Boime, em França, o termo “composição”, na linguagem académica, era sinónimo de estudos ou esboços, nos quais as cores eram aplicadas relativamente puras e sem grande empaste<sup>378</sup>, exercício que correspondia, segundo ele, à fase mais agradável do programa curricular, símbolo de liberdade de técnica e de expressão<sup>379</sup>.

Verificou-se que estes estudos, referidos nos programas da APBA de 1861, 1865 e 1897, como *esbocetos de composição próprias*, eram realizados cada vez com maior regularidade. Repare-se que nos programas de 1861 e 1865 estava previsto no quarto ano do curso a execução de esbocetos de dois em dois meses e já mensalmente no quinto ano. No programa de 1897 a execução destes estudos passava a ser feito mensalmente no quarto ano e de duas em duas semanas no quinto ano.

Nestes três programas era indicado que os temas a pintar *serão dados pelo respectivo professor*. Também, na ABAL, o programa de Lupi, de 1869, indicava que os temas para os estudos e para os quadros eram escolhidos pelo professor que os afixava na parede do atelier, com a *devida antecedência*, bem como o tempo que os estudantes tinham para os realizar<sup>380</sup>.

No curso de Pintura de Paisagem, os estudos de composição pressupunham a realização de pinturas a partir do natural. Periodicamente o mestre deveria levar os seus discípulos ao campo para fazerem estudos de pintura a óleo. A primeira referência a essa prática surge logo num regulamento, datado de 1845, quando André Monteiro da Cruz ainda era o professor de Pintura de Paisagem, prevendo-se então que *O Professor desta aula sahirá com elles para o campo uma vez por semana, nas duas primaveras, para os insinar nos diversos methods de copiar a natureza*.

Depois dessa data, todos os programas identificados indicavam a realização ao ar livre destes exercícios. Por exemplo, no regulamento de 1859 referia-se que, no último ano do curso de Pintura de Paisagem os alunos podiam realizar *quadros ou pinturas de varias vistas ou pontos, tomados do natural*. Nesse mesmo documento referia-se que escolha das paisagens e pontos de vista era sujeita à aprovação dos professores, sendo indicados

377 Rodrigues, 1875: 117.

378 Boime, 1971: 43.

379 Boime, 1971: 46.

380 Lupi, M. Â. 1869 Out. 11. *Programa de estudo e exercícios que devem seguir os alunos da aula de pintura histórica da Academia Real De Bellas Artes*. cx. n.º 14, doc. n.º 23. Acessível no Arquivo da FBAUL.

alguns elementos que deveriam fazer parte da composição: *sítios de paisagem agreste ou montuosa – com fabricas ou ruínas – de marinhas, e sendo cada um dos quadros tirado de figuras, e animaes e dando os discipulos por escrito a designação do sitio onde foram tomados.*

Porém, não ficou absolutamente clarificado se esta prática, fora das portas da Academia, tenha efetivamente acontecido, pelo menos até ao período de leção de Silva Porto (1879-1893). Veja-se que, em 1865, Tomás da Anunciação pedia para lhe serem dadas condições para poder deslocar os alunos para o campo, indiciando que até então tal não teria sido possível:

*O Sr. Professor T. J. d'Anunciação mostrando conveniencia dos estudantes de pintura de paisagem poderem ir fóra de Lisboa copiar vistas campestres do natural, lembrou que seria muito conveniente pedirem-se passes gratuitos para se transportarem nos caminhos de ferro [...] no caso de fazer estes estudos nos diferentes locaes que se escolherem á maneira do que se pratica nos países estrangeiros*<sup>381</sup>.

Apesar das limitações acima apontadas, os programas das Academias permitem perceber a importância dos aspetos técnicos da pintura, como a preparação dos suportes e das tintas na formação dos pintores. Veja-se que nos estatutos fundadores das Academias de Lisboa e do Porto, de 1836, segundo o artigo 52.º e o artigo 26.º, respetivamente, os professores de Pintura deveriam fornecer aos seus discípulos *particulares instruções sobre a natureza, mistura e combinação das tintas, sobre a harmonia e a gradação das côres, modo de as modificar com respeito ao objecto, e à luz; sobre o modo de distribuir as luzes e as sombras*. Ou seja, nos objetivos e métodos previstos para o ensino da Pintura estava preconizada uma forte componente operativa que incluía noções preparação das tintas e outros aspetos relacionados com a sua composição e compatibilidade.

O tratamento dado a estes assuntos era claramente evidenciado no relatório de 1845 redigido pelo professor Joaquim Rodrigues Braga, da APBA: *Demonstrou-se a maneira de compor, e decompor as varias tintas conforme os diferentes tons de colorido, bem como os olios e preparo dos líquidos proprios para uso da Pintura*. E acrescentava: [...] *o modo de modificar as tintas, a degradar os tons como [?] e a simpathia, ou antipathia que ha entre ellas*. A importância conferida no ensino da pintura aos materiais e técnicas pode ter-se mantido ao longo de todo o século XIX, como prova o regulamento de cerca de 1870 dessa mesma Academia onde são igualmente referidos os processos de obtenção das tintas e à sua aplicação na tela: *convenientes instruções sobre a natureza e a combinação das tintas, sobre a harmonia das côres, e o método de as modificar em relação ao objecto e à luz*.

381 Ata da conferência ordinária de 23 de Abril de 1865. *Índice das conferências gerais, ordinárias e extraordinárias*, 1863-1868, cota: 1-A-SEC.16. Acessível no Arquivo da ANBA.

Estes aspetos técnicos seriam contemplados logo no primeiro ano dos cursos de Pintura. Repare-se que no relatório de 1837 da APBA, era indicado *o aparelho de panos, composição das tintas e a maneira de esboçar as pinturas* logo no primeiro ano do curso de Pintura Histórica. Da mesma forma também para o primeiro ano do curso de Pintura Histórica da ABAL, de acordo com os programas de 1882 a 1906, estava previsto o ensino dos *processos da pintura a óleo*.

Em Lisboa, num relatório, redigido em 1875, em que se propõe a reforma do ensino artístico, foi referida a necessidade dos estudantes de Pintura terem noções de química que lhes permitissem ter melhor conhecimento sobre as características dos materiais que usavam<sup>382</sup>. Apesar disso, nesse mesmo relatório a importância que é dada aos processos materiais em detrimento da componente teórica era duramente criticada: [...] *na essência absurdo e nas consequências profundamente nocivo, de que o artista não precisa de outra instrução além da técnica, e de que a técnica artística se reduz à prática dos processos materiais*.

Este primado que seria dado ao conhecimento dos materiais e das técnicas em prejuízo dos meios de expressão e criação artística tinha já sido apontado pelo jornalista Andrade Ferreira em 1860, numa proposta de reforma da ABAL:

[...] *a prática material da arte, desauxiliada de toda a instrução literária, restricta aos meios puramente mecânicos, resumida nas teorias e preceitos technicos, deve segundo o seu entender* [responsáveis pela Academia], *ocupar só e exclusivamente a intelligencia do aluno. [...] O artista não reside só no manejo do pincel, no preparo da paletta, no empaste das tintas* [...] <sup>383</sup>.

Portanto, como se pode observar, a causa do suposto atraso do ensino da pintura em Portugal no século XIX, e ainda recentemente no trabalho de Saulo Araújo<sup>384</sup>, devia-se ao facto da aprendizagem do pintor se centrar quase exclusivamente no adestramento técnico. Segundo este investigador, o ensino inscrevia-se *no exercício próprio dos artífices de tradução de técnicas de execução transmitidas pela corporação artística académica* e, por isso mesmo, era incapaz de promover nos alunos o necessário espírito crítico a uma renovação ou inovação artística<sup>385</sup>.

Em 1908, o professor de História da Arte da ABAL, D. José Pessanha, num estudo sobre o ensino artístico em Portugal<sup>386</sup>, sugeria que este método vocacionado para a componente prática encontraria as suas origens no ensino artístico que, antes da criação das Academias de Belas Artes, era praticado junto das grandes obras públicas, como as do Palácio da Ajuda onde, como se viu anteriormente (2.1.1), funcionou uma escola pública

<sup>382</sup> Relatório, 1876: 25.

<sup>383</sup> Ferreira, 1860: 20-21.

<sup>384</sup> Araújo, 2002: 366.

<sup>385</sup> Araújo, 2002: 366.

<sup>386</sup> Pessanha, 1908: 585.

de artes (1802-1833). Isto mesmo foi confirmado pelo professor Francisco Rúbio, num colóquio em 1998, sobre a formação em Artes, onde referia que o ensino nas Academias era baseado no regime de formação em atelier, mais próximo do modelo corporativo, próprio das obras reais e eclesiásticas, onde não havia propriamente um professor, mas sobretudo um artista profissional que era mestre no seu ofício<sup>387</sup>. Estas poderão ser as razões pelas quais o ensino da Pintura, baseado na relação mestre-discípulo, era essencialmente prático e dada particular importância ao conhecimento dos materiais e das técnicas.

### 2.3. Recursos materiais

Procurou-se identificar os recursos materiais existentes nas Academias de Lisboa e do Porto. Este tema tinha já sido parcialmente abordado por Maria Helena Lisboa na sua investigação de doutoramento, pelo que investigação foi circunscrita aos equipamentos e materiais das aulas de Pintura. Para tal, foi consultada documentação no Arquivo da ANBA, nos Arquivos das FBAUL e FBAUP e no Arquivo do MNAA. As informações sobre os recursos materiais disponibilizados foram encontradas numa grande diversidade de tipologias de documentos: livros de contabilidade, listagens, pareceres, regulamentos e inventários.

Foram identificadas cinco listagens de mobiliário e utensílios pertencentes às aulas de Pintura das Academias<sup>388</sup>. Da ABAL, duas, de 1837, dizem respeito às aulas de Pintura de Paisagem e de Pintura Histórica e outra, não datada (1838-1864), lista os móveis e utensílios da aula de Pintura de Paisagem. Da APBA, foram encontradas duas listas, uma de 1845 e outra de 1897.

Neste ponto apresenta-se uma perspetiva geral sobre esses recursos, sendo que os materiais de pintura tais como suportes, tintas e vernizes serão mais detalhadamente analisados no capítulo seguinte.

Na documentação consultada encontraram-se diversas referências aos escassos recursos financeiros das Academias o que dificultava a aquisição dos materiais necessários para as aulas, tal como Maria Helena Lisboa já havia referido:

*Os apertos financeiros que sempre rodearam a vida das academias artísticas portuguesas não eram compatíveis com a aquisição atempada e completa das colecções de materiais necessários às diversas aulas*<sup>389</sup>.

Repare-se que num documento de contabilidade de 1840, consultado no Arquivo da FBAUL, o orçamento da Academia de Lisboa era, nesse ano, de 21 451 réis, sendo que deste valor apenas 1200 réis estavam disponíveis para *despesas de modelos*,

387 Rúbio, 1998: 184.

388 Estes documentos são apresentados no Anexo 3.

389 Lisboa, 2007: 278.

*instrumentos, tintas, pincéis e mais objectos indispensaveis nas aulas e expediente da Academia*<sup>390</sup>. José-Augusto França referiu mesmo que, para além de diminuto, o orçamento desta Academia foi sucessivamente reduzido, já que, segundo ele, o orçamento, em 1837, era de 22 800 réis, correspondendo a 0,23% do orçamento geral do reino e, em 1880, correspondia a menos de 0,06%<sup>391</sup>.

Também foi identificada documentação que testemunha as mesmas dificuldades financeiras na APBA. Por exemplo, um parecer datado de 1870 reportava a limitação de recursos e que, por isso, *não podia adquirir os artigos mais indispensaveis para os trabalhos escolares*<sup>392</sup>.

Possivelmente para fazer face a esta escassez de recursos, na ABAL, os alunos eram obrigados a trazer os seus próprios materiais, dispensando assim a Academia de fornecê-los, tal como estipulou o regulamento das aulas de Pintura redigido pelo professor António Manuel da Fonseca, em 1837, consultado no Arquivo da FBAUL<sup>393</sup>. Nesse documento determinava-se que os estudantes deveriam trazer um estojo de compassos, caneta, lápis, papel, esfuminhos, pincéis, paleta e tintas.

O mestre Fonseca indicava ainda que os alunos estavam dispensados desta obrigatoriedade se dessem provas de não terem suficientes recursos financeiros. Foi o caso, por exemplo, de Tomás da Anunciação cujo pai, alegando pobreza, pediu, em documento presente no Arquivo da FBAUL, que a Academia fornecesse os materiais necessários para o estudo do filho<sup>394</sup>.

Talvez porque coubesse aos alunos trazer os seus próprios materiais, o número de referências explícitas a materiais de pintura, encontrados nos livros de contabilidade das Academias de Lisboa e Porto é escasso. Por outro lado, é possível que este tipo de materiais estivessem incluídos nas designações de “*várias drogas*” ou “*despesas miúdas*”, que frequentemente surgem nos livros de contas, e que, sem mais descrições, impossibilitam a identificação exata dos materiais que iam sendo comprados.

Ainda que os materiais fossem trazidos pelos alunos, as aulas estariam equipadas com os utensílios necessários à prática da pintura, tal como documentam as listagens consultadas no Arquivo da ABAL<sup>395</sup>. Esta documentação prova que logo após a criação da Academia o acervo se foi constituindo sobretudo através dos espólios das antigas insti-

390 Gouveia, F. de S.; Rodrigues, F. de A.; Sequeira, J. da C. 1840. Abr. 22. *Tabella dos Empregados da Academia e seus vencimentos annuaes, com as despesas do material indispensavel*. cx. n.º 6. Acessível no Arquivo da FBAUL.

391 França, 1990a: 225.

392 Samodães, Conde de; Pinto, M. da F.; Correia, J. A.; Ribeiro, M. d'A.; Furtado, T. M. d'A.; Resende, F. J. 1870. Abr. 25. *Parecer da Academia Portuense de Bellas Artes dando cumprimento ao disposto na portaria do Ministério do Reino de 31 de Março ultimo*. cx. n.º 13, doc. n.º 11. Acessível no Arquivo da FBAUL.

393 Fonseca, A. M. 1837. Jun. 14. *Regulamento Instructivo e disciplinar de Pintura Histórica da Academia de Bellas-Artes de Lisboa*. cx. n.º 6, doc. n.º 1. Acessível no Arquivo da FBAUL.

394 *Processo de Tomás José da Anunciação*, cx. n.º 40. Acessível no Arquivo da FBAUL.

395 Várias listagens em *Correspondência Recebida*, 1837-1899, cota: 1-C-SEC.63. Acessível no Arquivo da ANBA. Lisboa, 2007: 287.



tuições de ensino artístico. Trata-se do mobiliário proveniente das extintas Aulas da Academia da Ajuda, mas também da Repartição de Obras Públicas, onde estavam depositados os bens do antigo Ateneu de Belas-Artes, e dos depósitos dos extintos conventos. Veja-se, por exemplo, a diversidade de proveniências e a variedade de equipamentos existentes na Aula de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais, segundo uma listagem de mobiliário e utensílios de 1837 (ver Anexo 3).

Os inventários identificados dão conta da existência nas aulas de Pintura de diverso mobiliário, tal como, armários, cómodas, estantes, mesas, reposteiros, bancos e cadeiras para os alunos se sentarem e cavaletes para pintar. Encontram-se ainda listados pequenos utensílios: tijelas, copos, chaleiras, bilhas, bacias para lavar as mãos, toalhas, escovas, martelos, tesouras, canivetes, frascos de vidro para guardar as tintas em água, facas de tintas e pincéis.

Confirmando que o desenho continuava a fazer parte do percurso curricular dos estudantes de pintura, tal como se viu anteriormente (ver 2.2) são identificados, nas listas de 1837, bancas de pinho para o exercício do desenho, bem como, tábuas de vinhático para suportar os desenhos e folhas de papel.

Nas listas referentes à aula de Pintura de Paisagem da ABAL, e na lista de 1845 da APBA, estão indicadas câmaras escuras, que serviam de apoio ao desenho e pintura. As vantagens da utilização deste instrumento que, desde o século XVII, se encontrava vulgarizado entre os pintores<sup>396</sup>, foram expostas pelo autor francês, Paillot de Montabert:



**Figura 2.4** Interior de atelier na EBAL, n.d. [início do séc. XX]. MNAC-MC, inv. 41409 TC. Fotografia de Luisa Oliveira. Disponível em: [www.matrizpix.dgpc.pt](http://www.matrizpix.dgpc.pt)

396 Ferreira, 2012: 17.

*Quant à l'avantage que le peintre peut retirer de la chambre obscure [...] je dirai qu'il consiste en ce que l'image y est circonscrite, et que l'éclat de la nature y étant affaibli, cet affaiblissement et cette concentration sont très propres à faire bien apprécier et bien choisir les objets aperçus ainsi par une traduction optique*<sup>397</sup>.

No inventário de 1845, da APBA, encontram-se suportes para apoiar os gessos que, tal como indicava o relatório desse ano do professor Joaquim Rodrigues Braga, referido anteriormente (ver 2.2) serviam para o estudo do claro-escuro (Anexo 2).

Nestes inventários há também indicações de que alguns materiais eram preparados nas Academias. Veja-se, por exemplo, a referência a turqueses (1837 e 1845) que serviam para puxar as telas na preparação dos suportes e a existência de uma pedra de porfírio, na APBA (1845), para moer os pigmentos na preparação das tintas. Como se viu (2.2), as instruções sobre a preparação de suportes, tintas e óleos faziam parte dos programas das aulas de Pintura e, como tal, a preparação dos materiais constituiria também um momento de aprendizagem. Por outro lado, tudo indica que as Academias teriam mais facilidade em preparar os materiais do que comprá-los prontos a usar, uma vez que os orçamentos foram sempre bastante reduzidos.

De acordo com regulamento da ABAL para polícia das aulas, de 1870<sup>398</sup>, os equipamentos e utensílios, pertencentes às aulas de Pintura, estavam ao serviço dos alunos, embora estes não estivessem autorizados a utilizá-los fora da Academia sem autorização prévia do professor: *Nenhum discípulo poderá escolher qualquer exemplar sem previa ordem do professor nem levar para fora da aula as chaves das carteiras, estampas, livros, modelos ou quaisquer utensílios d'ella*. Não foi possível saber qual era o procedimento na APBA uma vez que no único documento encontrado a este respeito, um caderno de empréstimos de materiais para fora da Academia, de 1875 a 1885<sup>399</sup>, apenas se identificou um registo do estudante de pintura João Augusto Ribeiro (1860-1932) que, em 1885, levava emprestado um cavalete.

O regulamento de 1870, da polícia das aulas na ABAL, indicava que, caso os alunos destruíssem ou danificassem esses os utensílios disponíveis, seriam obrigados a indemnizar a Academia. Eduardo Duarte, na sua investigação de doutoramento, refere que os episódios de indisciplina e a danificação do material didático eram frequentes na ABAL<sup>400</sup>. Contudo, um relato da visita do professor da EBAP, Francisco José Resende, à aula do professor de Pintura Ferreira Chaves, em Lisboa, em 1885, publicado no jornal *O primeiro de Janeiro*, dava conta do contrário. Resende dizia que ficara impressionado

397 Paillot de Montabert, 1821-1851: 635.

398 Holstein, M. de S. 1870. Fev. 26. *Regulamento provisório para a polícia das aulas*. cx. n.º 13, doc. n.º 10. Acessível no Arquivo da FBAUL.

399 Caderno para n'ella se apontarem os livros, quadros, gessos de que se emprestarem para fora da Academia, e suas compidentes datas d'entrada e saída. *Declaração de empréstimo*, 1853-1909, cota: 85. Acessível no Arquivo da FBAUP.

400 Duarte, 2006, Volume II: 463.

com a disciplina e ordem demonstrada pelos alunos: *Os estudantes não se ocupam a fazer das paredes lugar de limpeza de palêtas, tintas e pincéis. Nem troça nem imundície*<sup>401</sup>.

## 2.4 Os professores de pintura e os seus métodos de ensino

Qual o papel educativo e quais os métodos de ensino dos professores de Pintura nas Academias de Belas Artes portuguesas são as questões abordadas de seguida. As informações sobre os professores foram encontradas em estudos anteriores, bem como em biografias de artistas e publicações periódicas.

Para estabelecer o percurso académico dos estudantes de Pintura e dos seus mestres foi consultada várias documentação nos Arquivos da ANBA, da FBAUL, e na FBAUP. Trata-se de livros de matrículas, horários das aulas e correspondência diversa. Os dados mais concretos sobre os métodos de ensino seguidos na ABAL foram obtidos através do testemunho do pintor Varela Aldemira no seu livro *A pintura na teoria e na prática*, de 1961.

As tabelas 2.3, 2.4 e 2.5 apresentam os pintores que desempenharam funções de ensino de pintura nas Academias de Lisboa e Porto. Foram elaboradas com base nas biografias de professores apresentadas na investigação de Maria Helena Lisboa<sup>402</sup>.

**Tabela 2.3** Professores de Pintura Histórica na ABAL (1836-1927).

Nome	Cargo	Datas
António Manuel da Fonseca (1796-1890)	Proprietário	1836-1863
Francisco Vasques Martins (?-1863)	Substituto (interino)	1842-1855
Francisco Metrass (1825-1861)	Substituto	1855-1860
Marciano Henriques da Silva (1831-1867)	Substituto	1863-1867
Miguel Ângelo Lupi (1826-1893)		1868-1883
José Ferreira Chaves (1838- 1899)		1884-1895
José Veloso Salgado (1864-1945)	Nomeado interinamente Nomeação definitiva	1895-1897 1897-19?
Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)		1903-1927

401 Resende, 1885 Jul. 04, *O Primeiro de Janeiro*, transcrito em: Mourato, 2000, Vol. III: 504-505.

402 Lisboa, 2007: 515-534.

**Tabela 2.4** Professores de Pintura de Paisagem na ABAL (1836-19..)

Nome	Cargo	Datas
André Monteiro da Cruz (1770-1851)	Proprietário	1836-1847
José Francisco Ferreira de Freitas (1776-1857)	Substituto Proprietário	1836-1852 1852-1857
Tomás da Anunciação (1818-1879)	Substituto Proprietário	1853-1857 1857-1879
João Cristino da Silva (1829-1877)	Substituto	1860-1869 1874-1877
António da Silva Porto (1850-1893)	Nomeado interinamente Proprietário	1879-1881 1881-1893
Joaquim Gregório Nunes Prieto (1837-1907)		1895-1896
Carlos Reis (1863-1940)		1896-19..
Ernesto Condeixa (1858-1933)	Substitui o titular Carlos Reis	1901-19..

**Tabela 2.5** Professores de Pintura Histórica na APBA (1836-1923)

Nome	Cargo	Datas
Joaquim Rodrigues Braga (1793-1853)	Proprietário	1836-1853
Domingos Pereira de Carvalho (?-1848)	Substituto	1836-1848
Francisco José de Resende	Substituto Proprietário	1851 1856-1885
Manuel José Carneiro (?-1865)	Em substituição de F. J. Resende	1853-1856
João António Correia (1822-1896)		1857-1895
João Augusto Ribeiro (1860-1932)		1895
João Marques de Oliveira (1853-1927)		1895-1923

Os primeiros professores da ABAL beneficiavam já de uma sólida experiência profissional. De acordo com o dicionário de Fernando de Pamplona, André Monteiro da Cruz tinha trabalhado nas obras do Palácio de Queluz (1820) e nas do Real Palácio da Ajuda<sup>403</sup> e, Ferreira de Freitas trabalhara nas obras do Palácio das Necessidades<sup>404</sup>. Também António Manuel da Fonseca tinha sido responsável pelos trabalhos no Palácio das Laranjeiras (1820) e no Palácio de Quintela (1822)<sup>405</sup>.

A transição de obras régias para as funções de docência na ABAL deveu-se, segundo Maria Helena Lisboa, sobretudo a critérios administrativos de modo a dar continuidade aos cargos destes artistas, funcionários do Estado, mais do que à preocupação em assegurar a qualidade pedagógica do corpo docente e a atualização dos métodos de ensino<sup>406</sup>. Através do levantamento biográfico dos professores, efetuado no referido dicionário de Fernando de Pamplona, foi possível concluir que, na ABAL, dos professores de pintura que faziam parte do corpo docente, à data de início de funcionamento, apenas António

<sup>403</sup> Pamplona, 2000, vol. II: 174.

<sup>404</sup> Pamplona, 2000, vol. II: 355.

<sup>405</sup> Pamplona, 2000, vol. II: 318.

<sup>406</sup> Lisboa, 2007: 206.

Manuel da Fonseca tinha tido formação no estrangeiro, em Roma e na Alemanha<sup>407</sup>. Contrariamente, na APBA ambos os professores Joaquim Rodrigues Braga e o substituto Domingos Pereira de Carvalho se haviam formado na Academia de S. Lucas de Roma<sup>408</sup>. Na geração seguinte, todos os professores, à exceção de Ferreira Chaves e de Nunes Prieto, obtiveram formação complementar em Paris.

Pela análise das tabelas 2.3, 2.4 e 2.5 verifica-se que os primeiros professores de pintura tinham já uma idade bastante avançada quando começaram a lecionar nas Academias. Veja-se que André Monteiro da Cruz tinha então 66 anos e lecionou até aos 77, enquanto Ferreira de Freitas começou a sua carreira na Academia com 60 anos e lá ficou até à sua morte aos 81. Como notou José-Augusto França, certamente não se referindo apenas à idade, mas sobretudo aos padrões estéticos destes professores: *para este ensino novo, contava totalmente Passos Manuel [ministro do Reino] com gente velha*<sup>409</sup>. A partir da década de 1850 a idade dos professores baixa significativamente. Veja-se o caso de Tomás da Anunciação que, em 1853, se torna Substituto de Pintura de Paisagem com 35 anos, ou de Francisco Metrass que, em 1855, assume o cargo de Substituto de Pintura Histórica, com apenas 19 anos.

Verifica-se igualmente que o número de professores proprietários e substitutos de pintura nas Academias portuguesas no século XIX foi bastante reduzido. Em Lisboa, desde a criação da Academia até ao final do século, houve apenas sete no curso de Pintura de Histórica e seis em Pintura de Paisagem. Também no Porto, houve apenas seis professores de Pintura Histórica, desde 1836 a 1923. Isto é indicativo da longa permanência dos professores na sua atividade docente dela saindo geralmente por motivo de doença ou morte.

Na investigação desenvolvida encontraram-se diversas referências às fragilidades pedagógicas dos professores de Pintura das Academias portuguesas. Por exemplo, segundo o escritor Zacarias d'Aça (1839-1909), numa obra biográfica sobre o pintor e professor Tomás da Anunciação, publicada em 1879, os primeiros professores da ABAL, *na sua grande maioria, não tinham nem aptidão artística, nem o saber ou as qualidades pessoais próprias indispensáveis para o magistério*<sup>410</sup>. Também, em 1854, o próprio rei D. Pedro V (1837-1861), no seu diário, transcrito por Anderson Leitão, em 1950, descrevia a falta de qualidades dos professores portugueses nos seguintes termos:

*Dans son enfance, il dessine dans les Académies, d'après la bosse des horreurs qu'il vient offrir aux riches afin d'obtenir de l'aumône. S'il commence à savoir mêler des couleurs, il fait de portraits de ses connaissances qu'il a soin d'exposer chez les marchands de cadres! [...] Après ces premières lueurs funèbres de sa carrière, il végète pour quelques années [...]. Après avoir oublié le peu de dessin qu'il savait, s'il vient à mourir*

407 Pamplona, 2000, vol. II: 318.

408 Pamplona, 2000, vol. I: 238 e vol. II: 63

409 França, 1990a: 221.

410 D'Aça, 1879: 122.

*quelque professeur fossile d'académie de dessin, le nom de notre artiste figure sur la liste de candidats. Il a toujours la certitude d'obtenir la place vacante. Une fois professeur, il prend le titre de peintre d'histoire et inonde Lisbonne, la côte d'Afrique et le Brésil des horreurs que son pinceau fécond trace sur la toile. Devenu vieux et infirme, il prend de plafonds d'église; et un plafond d'église en Portugal est quelque chose. C'est là qu'on peut admirer tous les défauts du pauvre artiste. Son costume est un habit noire rapé au coudre, cravate noire à boucle sans cols. Il est apte pour devenir électeur. Il est tout, hormis peintre<sup>411</sup>.*

Por estas razões, Maria Helena Lisboa concluiu que a primeira geração de professores das Academias não era capaz de garantir qualidade pedagógica e a atualização das técnicas artísticas<sup>412</sup>. Nalguns textos publicados durante o século XIX foram identificadas referências que confirmam isso mesmo. O publicista Joaquim António Marques, num artigo publicado em 1859<sup>413</sup>, descrevia o professor de Pintura de Paisagem da ABAL, entre 1836 e 1847, André Monteiro da Cruz (1770-1851), como um pintor medíocre capaz de *fabricar apenas alguma paisagem tolerável* e que quanto às *figuras e gados nem se pôde ocupar a critica em mencioná-los* já que os exemplares existentes na Academia teriam sido feitos a partir de *péssimas gravuras, que copiou sem a mínima alteração*. Também o escultor e escritor Diogo de Macedo (1889-1959), num texto sobre os pintores académicos românticos, refere que este professor era acusado de ser *mandrião e manhoso sem bastante de saberes mas de habilidades*, sendo que o retrato que os seus contemporâneos dele faziam não seria, de facto, nada abonatório:

*[...] homem esperto mas de poucas letras e medíocre pintor, [...] na Academia contava histórias, ria e gracejava com os estudantes, quando lho permitiam os setenta anos e o reumatismo ganho nas suas expedições cinegéticas<sup>414</sup>.*

De acordo com José-Augusto França, a falta de interesse e empenho dos dois professores de Pintura de Paisagem, Monteiro da Cruz e Ferreira de Freitas (1776-1857), podia ser justificado pelo reduzido número de alunos que frequentavam a aula<sup>415</sup>, tal como se verá à frente. Contudo, não deixa de lhes apontar *métodos de “atelier” desajustados* o que, segundo este historiador, conduziria a uma rebelião por parte dos alunos:

*Esse desajustamento provocaria em 44 uma pequena revolta, com greve escolar, exigindo-se então novos métodos de ensino, que abandonassem*

---

411 Transcrito em: Leitão, 1950:41-42.

412 Lisboa, 2007: 207.

413 Marques, 1859: 493.

414 Macedo, 1950:5.

415 França, 1990a: 227.

*as cópias mil vezes feitas e substituíssem os modelos das estampas por outros, tirados do próprio natural*<sup>416</sup>.

Apesar deste descontentamento demonstrado por Tomás da Anunciação, que teria participado nessa revolta de 1844, de acordo com José-Augusto França não se verificou a esperada renovação dos métodos de ensino<sup>417</sup> depois deste ter assumido o cargo de professor de Pintura de Paisagem em 1852, e a propriedade do curso em 1857, depois de passar em ambos os concursos enquanto concorrente único<sup>418</sup>. De facto, pela análise do seus programas de 1859 e 1869 (Anexo 2), apresentados anteriormente (2.2), não se verificaram outras inovações metodológicas, à parte da introdução da técnica de pintura a aguarela e a cópia a partir de fotografia. Isso mesmo foi confirmado na obra do escritor Luciano Cordeiro (1844-1900), de 1871, onde este aponta a Tomás de Anunciação a *monotonia do processo* e a *tiranía da fórmula repetida até à exaustão*<sup>419</sup>.

Em 1879, o escritor e jornalista Rangel de Lima (1839-1909) dizia que os professores estavam mal informados sobre o progresso da arte e acrescentava que *nenhum tinha estudado profundamente os assuntos relativos ao ensino artístico*<sup>420</sup>. Nesse mesmo ano, também o escritor Ramalho Ortigão (1836-1915), numa crítica dirigida ao professor de Pintura Histórica, Miguel Ângelo Lupi, afirmava que *os estudantes da Academia pintam melhor que os seus professores*<sup>421</sup>.

Os dados sobre os alunos matriculados nos cursos de Pintura foram difíceis de obter uma vez que se encontram dispersos em documentação diversa, não permitindo determinar o número exato de estudantes ao longo de todo o período em estudo. Para se obter uma ideia mais concreta sobre a frequência dos alunos elaborou-se a tabela 2.6 com base nas informações recolhidas por Maria Helena Lisboa no seu trabalho de investigação, ainda que contemplem apenas parcialmente o período estudado.

**Tabela 2.6** Número de alunos matriculados nos cursos de Pintura da ABAL e na APBA (\* número não identificado, Ord.: alunos ordinários, Vol.: alunos voluntários)

Data	ABAL Pintura Histórica		ABAL Pintura de Paisagem		APBA Pintura Histórica	
	Ord.	Vol.	Ord.	Vol.	Ord.	Vol.
1840/41	5	4	5	24	2	2
1841/42	5	4	5	28	2	3
1842/43	4	4	4	25	2	6
1843/44	4	4	4	26	4	6
1848/49	*	*	*	*	9	4

<sup>416</sup> França, 1990a: 227.

<sup>417</sup> França, 1990a: 227.

<sup>418</sup> Relatórios e programas de concursos para docente, 1834-1897. *Correspondência recebida*, 1837-1899, cota: 1-C-SEC.73. Acessível no Arquivo da ANBA.

<sup>419</sup> Cordeiro, 1871: 7.

<sup>420</sup> Rapin [Rangel de Lima], 1879, *A Arte*, I: 78.

<sup>421</sup> Ortigão, 1947: 24.

	ABAL		ABAL		APBA	
	Pintura Histórica		Pintura de Paisagem		Pintura Histórica	
1850/51	*	*	*	*	7	1
1852/53	*	*	*	*	3	-
1853/54	*	*	*	*	4	-
1854/55	*	*	*	*	5	-
1855/56	*	*	*	*	5	-
1857/58	*	*	*	*	8	1
1858/59	*	*	*	*	9	-
1861/62	*	*	*	*	10	-
1862/63	5	-	3	8	*	*
1864/65	*	*	*	*	5	-
1883/84	1	2	1	5	4	-
1884/85	4	2	-	2	3	-
1892/93	1	1	-	2	10	-

Como se pode ver nesta tabela, o número de estudantes matriculados nos cursos de Pintura era bastante reduzido. Por outro lado, vários documentos demonstram que a falta de assiduidade era bastante comum. Veja-se por exemplo, que segundo um relatório dos professores de Pintura da APBA, referente ao ano letivo de 1843/44, consultado no arquivo da FBAUP, dos dez alunos inscritos nesse ano apenas três tiveram assiduidade<sup>422</sup>. Estes dados vêm confirmar que, tal como foi sugerido anteriormente (2.2), o ensino seria bastante individualizado podendo o professor acompanhar os progressos dos discípulos segundo o ritmo de cada um. Esta depreensão ganha ainda mais relevância quando comparada com a realidade parisiense. Numa monografia dedicada a Gerôme (1824-1904), publicada em 2010<sup>423</sup>, é indicado que este teve mais de 2000 alunos, ao longo dos seus 40 anos enquanto professor de pintura na École des Beaux Arts, o que dá uma média de 50 alunos por ano. Também de acordo com Letheve, em Paris, tanto nos ateliers privados como nos da École des Beaux-Arts, os mestres apenas tinham contacto com os seus discípulos uma ou duas vezes por semana, sendo raros os que iam ao atelier todos os dias<sup>424</sup>. Em Portugal, segundo os diferentes horários dos professores consultados no Arquivo da FBAUL, para além do baixo número de alunos os professores teriam também um horário letivo desafogado. Por exemplo, na ABAL, de 1883 a 1889, o professores de Pintura Histórica e de Pintura de Paisagem, José Ferreira Chaves e Silva Porto, respetivamente, davam aula às segundas, quartas e sextas das 8 às 12 horas<sup>425</sup>. O resto

422 Braga, J. R.; Carvalho, D. 1844 Ago. 29. Aula de Pintura Historica. Anno Lectivo de 1843 a 1844. Informações e observações sobre o aproveitamento, e assiduidade dos Alumnos Matriculados na Aula de Pintura Historica e sua Frequencia nos Estudos no anno lectivo de 1843 a 1844. *Relações da frequência e adiantamento nas aulas*, 1841-1844, cota: 71. Acessível no Arquivo da FBAUP.

423 Allan e Morton, 2010: 1.

424 Letheve, 1972: 19.

425 Melicio, F. T. 1883-1889. *Horário de frequência escolar e serviço dos professores nos ano lectivos de 1883 a 1889* [vários documentos], caixas n.ºs 14, 16 e 19. Acessíveis no Arquivo da FBAUL.



do tempo seria ocupado com os seus ofícios de pintura nos ateliers que lhes foram reservados no edifício da Academia (Figura 2.5).



**Figura 2.5** Interior de atelier de Ferreira Chaves na EBAL, 1890. Fotografia reproduzida em: *Ilustração Portuguesa*, 1906 Mai. 7, 11, p. 328.

De facto, a possibilidade dada aos professores de terem o seu próprio atelier na Academia era vista como uma mais valia para um ensino próximo e personalizado, como confirma uma carta, de 1898 do vice-inspector da Academia o Conde de Ficalho (1837-1903), disponível no Arquivo da FBAUL: *a vantagem dos ateliers dos professores junto das aulas é manifesta principalmente sob o ponto de vista do ensino prático e da permanência dos professores próxima dos estudantes*<sup>426</sup>.

Embora o número de alunos fosse reduzido e o horário de docência não fosse muito intenso, os professores seriam, contudo, ocupados com questões administrativas que lhes roubariam disponibilidade para pintar, como refere Joaquim António Marques, em 1859, a propósito de Tomás da Anunciação:

*Na Academia ocupam-n'ò dos regulamentos das aulas, dos toques de sineta, das horas de entrada, das horas de saída, consultam-n'ò sobre os moveis da aula, sobre estrados, sobre carteiras, sobre fogões, sobre o pote da água, examina quanto se gasta em pás do lixo*<sup>427</sup>.

426 Ficalho, C. de. [Carta] 1898 Abr. 30. [ao] Diretor dos Edifícios Públicos. *Livro de correspondência com diversos*. 1889-1909, doc. n. 994 (a). Acessível no Arquivo da FBAUL.

427 Marques, 1859: 408.

O mesmo escritor, noutra obra publicada por volta de 1855, apontava a falta de tempo que os professores tinham para se dedicar aos alunos como justificação para a deficiente preparação dos alunos. Terá sido esse o motivo pelo qual, segundo ele, em 1843, os alunos não terão querido concorrer ao concurso trienal pois *era aquella assumpto difficil e impróprio para concurso de alunos com pouco, ou quasi nenhum estudo de pintar, e da arte menos*<sup>428</sup>. De acordo com o programa desse concurso, consultado no Arquivo da FBAUL, tratava-se de pintar a óleo uma tela de seis palmos por cinco com tema “Deus formando o homem”, durante um prazo de seis meses<sup>429</sup>.

Como foi anteriormente referido, os programas dos cursos não fornecem informação suficiente sobre os métodos de ensino destes professores o que dificulta o estabelecimento de relações entre as técnicas ensinadas e a prática artística dos alunos que saíram das Academias de Belas Artes em Portugal no século XIX e inícios do século XX. Contudo, pontualmente encontram-se referências que complementam os dados obtidos através dos programas. Por exemplo, numa entrevista ao pintor João Vaz (1859-1931), que fora aluno de Tomás da Anunciação e de Silva Porto este apontava diferenças entre estes dois professores: *Dantes pintava-se no pateo da Academia, onde havia uma árvore que servia de modelo. Agora íamos para o campo e era lá, ao ar livre, que se faziam os quadros*<sup>430</sup>. Também Varela Aldemira, nas várias obras que publicou, forneceu um bom testemunho sobre as práticas pedagógicas dos professores da ABAL, ainda que as informações que obteve tenham sido bastante limitadas já que terá tentado reunir junto dos discípulos de Silva Porto, e também de Veloso Salgado e de José Malhoa, *quais os conselhos e regras pedagógicas desses Mestres nas lições oficiais e particulares mas que estes limitaram-se a esclarecimentos de enganifa exegese*<sup>431</sup>. Varela Aldemira refere ainda que Silva Porto era parco em conselhos e que não tinha apetência para entrar em conversas sobre teoria da pintura:

*E não lhe pedissem esclarecimentos sobre os processos e maneiras de atacar e de resolver assuntos no ofício de pintar. Silva Porto, chefe de grupo [Grupo do Leão<sup>432</sup>] e de escola era o mesmo loquaz à mesa das discussões, ouvindo os camaradas blaguear com um sorriso de condescendência”.*

428 Marques, 1855: 30.

429 Programa para o concurso trienal da Academia de Belas Artes de Lisboa no anno de 1843. 1843 Fev. 25, cx. n.º 18, doc. n.º 23. Acessível no Arquivo da FBAUL.

430 Monsanto, 1922: 396.

431 Aldemira, 1961: 12.

432 O “Grupo do Leão” era uma associação livre, formado nos anos 80 do século XIX, em torno de Silva Porto e constituído por artistas e homens de letras cuja atividade foi responsável pela divulgação e consolidação da estética naturalista (França, 1990b: 23).

E acrescentava: *A Columbano ouvimos dizer, que só percebeu do mestre este conselho: numa paisagem, a linha do horizonte situa-se na terça parte do quadro, seja na superior ou inferior*<sup>433</sup>. Noutro lado atribui esta afirmação ao pintor e professor de Pintura de Paisagem Carlos Reis, também discípulo de Silva Porto, que terá confirmado que o mestre ensinava *pelo exemplo, sem jeito para teorizar*<sup>434</sup>.

Para Silva Porto e para os professores que lhe seguiram (Columbano Bordalo Pinheiro, Veloso Salgado e Carlos Reis) a aprendizagem pela prática seria preferida em detrimento de qualquer enunciado teórico como confirmava Varela Aldemira que descrevia estes professores como *homens circunspectos, de poucas falas na abnegação pelo ensino ministrado sem intuítos especulativos, bastando-lhes a sabedoria do empirismo no bom sentido da expressão*<sup>435</sup>.

João Vaz, na entrevista referida anteriormente, oferece-nos, contudo, uma raríssima descrição de um momento da aula de Silva Porto:

*Uma vez, lembro-me perfeitamente pergunta-me o Silva Porto, muito admirado, porque é que eu pintava o azul do céu mais claro que o verde das árvores. Fiquei surpreendido... «O céu é mais escuro do que as árvores», diz-me ele de seguida. Tínhamos uma visão errada das côres, um domínio falso dos tons. Estas palavras foram para mim uma revelação – abriram-me um horizonte inteiramente novo*<sup>436</sup>.



**Figura 2.6** Aula de Pintura Histórica (modelo vivo) de Columbano Bordalo Pinheiro na EBAL, c. 1908. Fotografia reproduzida em: *Ilustração Portuguesa*, 1908 Out. 5, 137, p. 444.

Segundo Varela Aldemira, tal como Silva Porto, também Columbano Bordalo Pinheiro, que assumiu a docência de Pintura Histórica na EBAL em 1903 (Figura 2.6), seria igualmente parco nas instruções que dava aos alunos: *Do tirocínio de quatro anos junto de Columbano, [...] só nos ficou na memória uma advertência de carácter técnico – Um tom quente pede sempre um tom frio. Os tons frios acasalam perfeitamente com os tons quentes*<sup>437</sup>. Ainda de acordo com Aldemira, Columbano escusava-se a fornecer mais

433 Aldemira, 1956: 5.

434 Aldemira, 1961: 25.

435 Aldemira, 1961:10.

436 Monsanto, 1922: 396.

437 Aldemira, 1961: 38.

ensinamentos pois segundo o mestre *para se ser pintor bastava pensar na pintura a todas as horas, no atelier, em casa, na rua, de paleta na mão ou nas folgas, a comer, a sonhar pintura, em detrimento de outros sonhos*<sup>438</sup>. Não seria necessário ao pintor ter um conhecimento alargado dos materiais de pintura, pois segundo Columbano isso iria distraí-lo do essencial: *No dia em que pretendemos teorizar as razões históricas, físicas ou químicas dos ingredientes luminosos e coloridos, adeus arte, adeus pintura, adeus quietude e serenidade contemplativa*<sup>439</sup>. Por isso mesmo, quando os alunos o consultavam sobre as características dos materiais da pintura, Columbano daria respostas de tal modo vagas que permitiria o desenvolvimento de experimentações por parte dos alunos:

*Um aluno perguntou a Columbano se a tinta branca era amiga ou inimiga das cores. O Mestre levando a mal o quesito, constatou: – Se o branco lhe incomoda deite-o fora e pinte sem ele. Depois saberá se valeu a pena essa resolução*<sup>440</sup>.



**Figura 2.7** Aula de Pintura Histórica de Veloso Salgado na EBAL, 1912. Fotografia Joshua Benoliel, AML-F, cota: PT/AMLSB/JBN/002814.

438 Aldemira, 1961: 38.

439 Aldemira, 1961: 83.

440 Aldemira, 1961: 43.

Apesar de Varela Aldemira indicar que os professores não ocupavam grande parte da aula com explicações teóricas, teriam, contudo, o hábito de corrigir o trabalho dos alunos. Segundo este mesmo autor, a Columbano, que fora aluno de Miguel Ângelo Lupi, desagradava-lhe *o capricho, por assim dizer, do professor emendar e corrigir os estudos escolares, guardando os melhores para si. Em seu entender, um trabalho tocado pelo mestre, já não pertencia ao aluno e passava a propriedade do mestre*<sup>441</sup>.

A correção dos trabalhos dos discípulos estava já prevista no artigo 46.º dos estatutos da ABAL, de 1836, onde se referia que cabia aos professores esclarecer as dúvidas dos discípulos e *“dirigi-los em seus trabalhos; corrigindo-lhe os defeitos com moderação, e urbanidade”*<sup>442</sup>. Não se sabe o que era entendido como *moderação* e *urbanidade* uma vez que corrigir significava muitas vezes pintar por cima e sem dar grandes explicações ao aluno, como dá conta Varela Aldemira:

*Os nossos antecessores Silva Porto, Columbano, Salgado praticavam um método razoável para a época isenta de inquietações cerebrais [...] eles emendavam o trabalho escolar por sentimento, por gosto intuitivo, porque assim é que está bem [...] apenas existia um vício no processo a falta de provas elucidativas da marcha do estudo, antes, durante e quase depois das correcções sofridas para efeitos comparativos da utilidade lecionadora*<sup>443</sup>.

Este testemunho reforçava mais uma vez a ideia geralmente aceite de que os estudantes deveriam aprender, sobretudo, através dos exemplos práticos dados pelos mestres<sup>444</sup>.

## 2.5. Técnicas da pintura a óleo

Procurou-se determinar quais as técnicas da pintura praticadas nas Academias de Belas Artes portuguesas no período em estudo. Porém as fontes manuscritas consultadas nos Arquivos da ANBA e no das FBAUL e FBAUP não contêm qualquer informação a este respeito. Também, como se viu, os programas curriculares identificados não são explícitos relativamente a este tema e não foi encontrada qualquer obra escrita pelos professores de Pintura, sobre as técnicas ensinadas. Um dos documentos que melhor poderia elucidar sobre o ensino prático da Pintura poderia ser o texto da prova escrita de Tomás da Anunciação, redigida para o concurso de professor de Paisagem de 1852, transcrito por Maria Helena Lisboa no seu estudo, e que tem o sugestivo título de *“Utilidades da Pintura de Paisagem: melhor método que se deve seguir no ensino da Pintura de*

441 Aldemira, 1941: 23.

442 Estatutos para a Academia de Bellas Artes de Lisboa. D. G. N.º 257 e D. G. N.º 227 de 19 de Outubro de 1836, art.º 53.

443 Aldemira, 1961: 173.

444 Aldemira, 1961: 173.

*Paisagem e Produtos Naturais*<sup>445</sup>. Contudo, neste texto o candidato a professor não fez mais do que apontar diversas noções de perspectiva.

Assim, para compreender os processos da pintura a óleo adotados foram consultados, sobretudo, os manuais de pintura apresentados anteriormente (1.6), em particular o tratado de José Mendes Saldanha (1814), o manual de Roberto Ferreira da Silva (1817) e sobretudo, os manuais de Manuel de Macedo (1886 e 1898) que constituíram fontes fundamentais para este estudo. Para complementar e contextualizar as informações obtidas nestas obras foram consultadas as obras de referência estrangeiras apresentadas no ponto 1.1.

De acordo com Manuel de Macedo, no seu *Manual de Pintura* de 1898, os pintores da *escola romântica*, que figuravam aquando da criação das Academias seguiam o que ele chamava de *método ortodoxo* que consistia na elaboração sequenciada da pintura, em quatro fases distintas: preparar, esboçar, repintar e concluir<sup>446</sup>. Nas instruções que Macedo apresentava nesse manual, e que segundo ele eram então, no final do século XIX, adotadas no ensino da Pintura, estão incluídas apenas as três últimas fases, excluindo o processo de “preparar”, assim descrito:

*A operação de preparar consistia apenas em se distribuir sobre a parte da tela destinada a representar as sombras uma tinta escura, uniforme, diaphana, uma terra calcinada, o betume, ou asphaltum, e nas superficies que abrangem os tons locais e as luzes, interpretação aproximada dos mesmos tons, mais escuros, porém mais baixos e indecisos, administrados com pouco corpo de tinta*<sup>447</sup>.

Segundo Macedo, o processo da pintura em quatro fases era moroso e cansativo uma vez que o número de camadas de tinta aplicadas era geralmente elevado, sendo necessário esperar pela secagem de cada uma antes de aplicar a seguinte. Como tal, tão longo processo desviaria a atenção do pintor daquilo que Macedo considerava realmente importante: a observação direta dos aspetos da natureza<sup>448</sup>.

Contudo, para além de ser detalhadamente descrita nos manuais de Macedo, a pintura por fases aparece indicada também na tradução de João da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, de 1815, no manual de Ferreira da Silva, de 1817, e no dicionário de Francisco de Assis Rodrigues de 1875, o que poderá indicar ter sido um método praticado ao longo de todo o século XIX.

---

445 Prova de Lição Escrita do candidato único, Tomás José da Anunciação, do Concurso de Substituição de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais da Academia de Belas Artes de Lisboa. Tema: “Utilidades da Pintura de Paisagem; melhor método que se deve seguir no ensino da Pintura de Paisagem e Produtos Naturais”. 1852, Torre do Tombo, documentação do Ministério do Reino, mç. 3714. Reproduzido em: Moura, 2005, Vol. II, s.p.

446 Macedo, 1898: 18.

447 Macedo, 1898: 18.

448 Macedo, 1898: 19.

As três fases apresentadas por Macedo (esboçar, repintar e concluir) encontram correspondência com método descrito pelo pintor francês Jean-Baptiste Oudry numa conferência dada em 1752 na Academia francesa<sup>449</sup>, obra de referência para esta investigação (1.1). Nesta apresentou, como processos principais da pintura, também três fases: *ébaucher*, *peindre à fond* e *retoucher*. De acordo com Phenix, et al., este método era claramente a adaptação de Oudry do processo *ébaucher*, *empâter*, *et retoucher* apresentado anteriormente por Félibien (1676), de La Hire (1730) e Jombert (1766) na edição alargada e do tratado de Piles *Les premiers éléments de la peinture pratique* (Piles, 1684)<sup>450</sup>.

Outros influentes autores franceses como Bouvier (1827), Paillot de Montabert (1829-51) ou Vibert (1891) também descrevem este método de pintura em três fases, o que evidencia claramente que, em França, este seria considerado o método convencional de pintar. O mesmo se passaria em Inglaterra, como concluiu Leslie Carlyle, com base nas instruções contidas nos livros de vários autores como Bulkley (1821), Cawse (1822), Pinnock (1825) e Fielding (1839)<sup>451</sup>.

Não foram encontradas fontes que permitam determinar se, nas Academias Portuguesas, o método da pintura por fases tenha em algum momento sido substituído por uma técnica mais livre como a chamada, em francês *au premier coup*, em inglês *all at once* ou, em italiano, *alla prima* que, segundo Leslie Carlyle, consiste numa execução rápida e de uma só vez, sendo a pintura terminada sem que as primeiras camadas estivessem secas<sup>452</sup>. Contudo, Ferreira da Silva, no seu manual publicado em 1817, fazia referência a este método:

*Ha tambem alguns Pintores tão certos nestas combinações de trabalhos, e que uzão das tintas tão incorporadas, que eu tenho visto, acabarem os seus grandes quadros da primeira vez, dispençando-se do incomodo de os meterem de morte-cor, tendo só de darem ultimamente os toques de realce: o que he raro, porém he facto veridico*<sup>453</sup>.

A pintura *au premier coup* foi referida por Oudry em 1752<sup>454</sup>, Bouvier<sup>455</sup>, Paillot de Montabert<sup>456</sup> e Vibert<sup>457</sup>. No contexto inglês, de acordo com Leslie Carlyle, apesar deste método ter sido descrito por Hundertpfund, em 1849, só mais no final do século, muito graças à obra de Muckley, de 1882, é que a pintura *alla prima* se tornou uma prática largamente estabelecida<sup>458</sup>.

449 Oudry, 1863.

450 Phenix, et al., 2009: 95. Ver anexo 1: Bibliografia anotada.

451 Carlyle, 2001: 197.

452 Carlyle, 1996: 106.

453 Silva, 1817: 100.

454 Oudry, 1863: 108.

455 Bouvier, 1827: 326

456 Paillot de Montabert, 1821-59: 56.

457 Vibert, 1891: 193.

458 Carlyle, 2001: 197.

Em Portugal, no manual de Macedo de 1898 era indicado que esta técnica era executada por *muitos artistas*:

*A preocupação, aliás justa, de conservar a frescura e a limpidez á pintura, induz muitos artistas a cultivar quanto possivel a espontaneidade de execução, exercitando-se a pintar á primeira, isto é, a esboçar e acabar ao mesmo tempo; o que nem sempre é compativel com a indole do respectivo trabalho*<sup>459</sup>.

Apesar desta afirmação, Macedo descrevia a pintura por fases no âmbito do ensino da Pintura<sup>460</sup> e, como tal, será este método que irá ser exposto de seguida.

### **2.5.1 Desenho preparatório**

Ferreira da Silva (1817), Manuel de Macedo (1898) e Picotas Falcão (1906) apresentaram indicações para a execução do desenho preparatório. O primeiro recomendava que fosse feito em duas ou mais fases: os primeiros traços, que deveriam ficar já o mais exatos possível, eram executados com gesseto<sup>461</sup>, e os últimos, desenhados com toda a cautela, seriam feitos com uma tinta de ocre moído em óleo e aplicado a pincel<sup>462</sup>. De acordo com Ferreira da Silva, a utilização do pincel na execução do desenho preparatório permitia que os traços não fossem posteriormente confundidos ou desfeitos<sup>463</sup>. Este método encontra correspondência com o que foi proposto em França por Bouvier (1827). Segundo ele o desenho inicial fazia-se com gesseto, embora, se as figuras fossem demasiado pequenas, deveriam ser feitas primeiramente com gesseto e retificadas nos detalhes com um fino lápis de chumbo ou de sanguínea<sup>464</sup>. Bouvier também indicava que, para ajustar a expressão dos contornos, os traços principais deveriam ser retificados a pincel com uma tinta avermelhada ou acastanhada, sem mistura de branco, aplicada a pincel, ao que se juntava óleo para tornar a cor mais fluida, ligeira e transparente<sup>465</sup>.

Manuel de Macedo em vez do gesseto indicado por Ferreira da Silva, recomendava o uso do lápis de carvão. No contexto inglês, Jopling (1891)<sup>466</sup> e Collier (1887) também indicavam o uso do carvão, sendo que para Collier este era o único material que proporcionava maior liberdade de execução e facilidade de correção<sup>467</sup>. Segundo Macedo, depois de executado o desenho com carvão, devia-se remover o excesso de pó e cobrir os contornos com uma tinta medianamente escura e transparente, como por exemplo, terra de

459 Macedo, 1898: 22.

460 Macedo, 1898: 19-23.

461 Pedaco de gesso em forma de lápis (Almeida e Brunswick, 1898: 918).

462 Silva, 1817: 95.

463 Silva, 1817: 95.

464 Bouvier, 1827: 246.

465 Bouvier, 1827: 251.

466 Jopling, 1891: 22

467 Collier, 1887: 8.



Umbria<sup>468</sup>. Também Picotas Falcão recomendava o uso do carvão, fazendo-se o contorno com o pincel, mas sem indicar, no entanto, a posterior cobertura deste com tinta<sup>469</sup>.

### 2.5.2 Preparação da paleta

As indicações para preparação da paleta foram identificadas nas obras dos mesmos autores que descreveram o método para execução do desenho preparatório: Ferreira da Silva (1817), Manuel de Macedo (1886 e 1898) e Picotas Falcão (1906).

Ferreira da Silva recomendava que antes da colocação das tintas na paleta esta deveria ser humedecida com óleo<sup>470</sup>. O autor refere de seguida quais as cores e com que ordem deveriam ser postas na paleta:

*A primeira deve ser alvaiade, junta desta o laca, depois o vermelhão, e para diante os amarelos mais claros, e depois destas as outras pela suas degradações até chegar á mais forte que está concebido ser o preto, azul, e &c*<sup>471</sup>.

Depois de aplicadas estas cores principais, Ferreira da Silva indicava que se deviam dispor as *tintas secundarias, ou meias tintas*, exatamente na mesma ordem das primeiras<sup>472</sup>.

Em França, Hareux<sup>473</sup> recomendava que depois de colocadas as cores fundamentais, se deveria dispor, por baixo, as cores compostas, tendo o cuidado de deixar um intervalo de cerca de três centímetros entre elas de modo a que se pudesse mexer livremente nas cores sem que se misturassem acidentalmente.

Manuel de Macedo aconselhava a colocar as tintas na paleta *em linhas paralelas á aresta exterior da mesma*, segundo uma ordem variável de acordo com o critério de cada pintor<sup>474</sup>. Contudo, refere que a disposição mais comum, muito próxima da apresentada por Ferreira da Silva, era a seguinte:

*[...] contando da direita para a esquerda: – brancos, amarelos (claros, escuros), vermelhos (id., id.), verdes, azues, pretos e tons escuros profundos; as tintas mixtas ou combinações vão-se infileirando em linha dupla ou triplice conforme a quantidade; o centro e o resto da superficie da paleta são reservados para a operação de misturar as diversas tintas*<sup>475</sup>.

468 Macedo, 1898: 20.

469 Falcão, 1906: 136.

470 Silva, 1817: 103.

471 Silva, 1817: 103

472 Silva, 1817: 104

473 Hareux, 1901c: 19

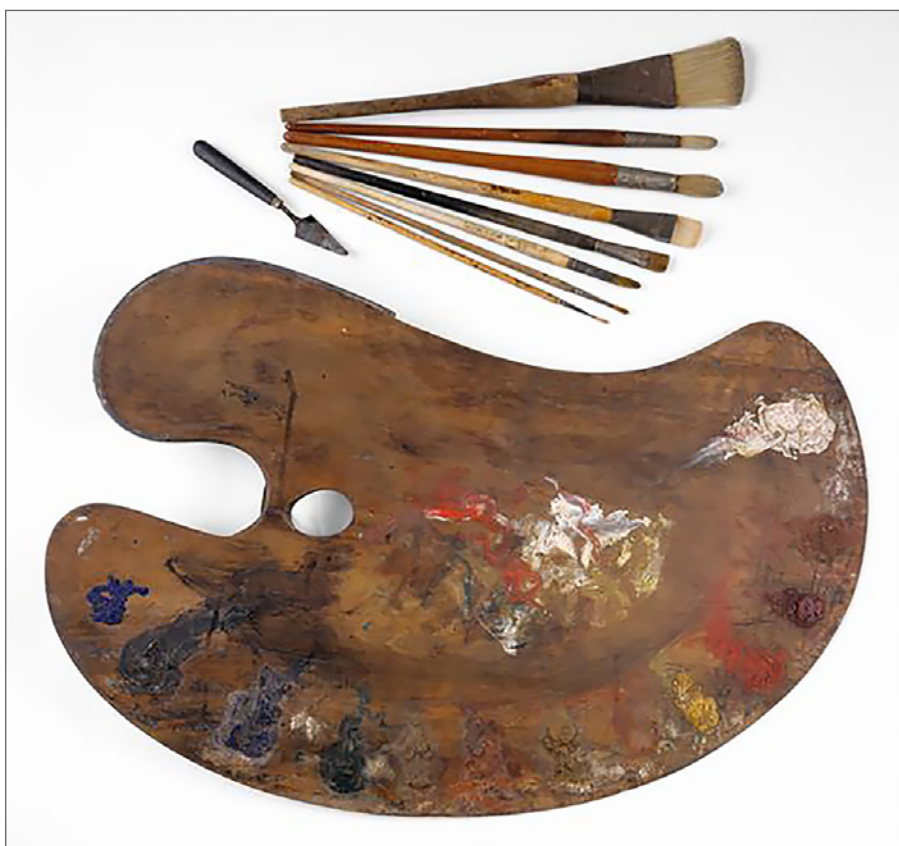
474 Macedo, 1886: 47.

475 Macedo, 1886: 47.

Manuel de Macedo<sup>476</sup> e Picotas Falcão<sup>477</sup>, que praticamente copia as palavras de Macedo, referem que o antigo processo de combinar os tons, triturá-los com a espátula e colocá-los em escala sobre a paleta já não se usaria. Segundo eles, as cores eram então aplicadas com o pincel na tela, de acordo com as modelações do modelo. O antigo método era, em 1817, indicado por Ferreira da Silva:

*[...] nem todas as meias tintas são misturadas fóra da palheta, mas sim a maior parte delas são misturadas na mesma palheta com os pinceis, na ocasião que se precise fazer aplicação dellas, e só as primarias são as que devem hir já misturadas para a palheta, servindo estas como cores geraes, das quais se tirão outras muitas misturando-as segunda vez com as cores geraes<sup>478</sup>.*

Também em França, Bouvier que apresentava instruções muito detalhadas para a preparação da paleta, referia que havia artistas que não colocavam mais do que cinco ou seis cores na paleta e que, a partir delas, com o pincel, obtinham as múltiplas cores que precisavam, embora para isso fosse necessário ter já bastante experiência<sup>479</sup>. Assim,



**Figura 2.8** Paleta e pincéis de José Malhoa. n.d. [início do séc. XX]. MJM, inv. 31499 TC. Fotografia de José Pessoa. Disponível em: [www.matrizpix.dgpc.pt](http://www.matrizpix.dgpc.pt)

476 Macedo, 1898: 21-22.

477 Falcão, 1906: 133.

478 Silva, 1817: 104.

479 Bouvier, 1827: 220

Bouvier sugeria antes um conjunto de nove cores necessárias para se executar os esboço. Eram elas: branco, amarelo de Nápoles, ocre amarelo, ocre de ru, ocre vermelho claro, ocre vermelho acastanhado ou ocre vermelho escuro, cinábrio da Holanda, negro de cortiça, azul da Prússia inglês<sup>480</sup>.

Ferreira da Silva também indicava o uso de nove cores fundamentais para se pintar a óleo, ainda que não fossem exatamente as mesmas que Bouvier apontava: alvaiade, flor de anil, uma laca, carmim, vermelhão, ocre claro de Roma, ocre escuro de Roma, almagre de Roma e preto de Itália<sup>481</sup>. A estas podiam-se juntar mais sete: jalde, jaldelino, ouropigmento, flor de jalde, sombra de Colónia, sombra de oliveira, azul mar e massicote<sup>482</sup>.

Manuel de Macedo recomendava que não fossem colocadas na paleta mais de doze ou quinze tintas (Figura 2.7):

*[...] uma palêta excessiva produz inevitavelmente confusão, impureza de tom, quando não venha a produzir crueza e superficialidade no colorido. Uma palêta sóbria, portanto de doze ou quinze tons, ministrará ao pintor, quando este a saiba aproveitar devidamente, escala de tons tão rica e variada, que as diferenciações dos mesmos poder-se-hão contar por dezenas de milhares. [...]* <sup>483</sup>.

Esta recomendação seria seguida por Columbano, já que segundo Varela Aldemira, no tempo em que foi professor a sua paleta era composta por um máximo de 12 cores colocadas da direita para a esquerda na seguinte ordem: branco de prata, ocre amarelo, ocre de ru, terra natural, terra queimada, vermelho de Veneza, vermelhão inglês, laca carminada, azul ultramar, verde veronês, verde esmeralda e, em certos casos negro de marfim<sup>484</sup>.

Jopling apresentava uma paleta mais vasta, composta por um mínimo de 14 cores<sup>485</sup> e, tal como Collier<sup>486</sup>, recomendava que as cores fossem colocadas na paleta sempre no mesmo sítio, para que deste modo o movimento do pincel fosse rápido e mecânico.

### 2.5.3 O esboço

Depois de aplicado o desenho preparatório dava-se início à pintura propriamente dita, começando por realizar o esboço (Figura 2.9). Segundo Francisco de Assis Rodrigues, no seu dicionário de 1875, o esboço era composto pelas *principais linhas e côres com que o artista forma o seu quadro* onde o pintor dispõe as *massas e do efeito geral do*

480 Informações sobre estas cores podem ser encontradas no Anexo 8.

481 Silva, 1817: 75-76. Esta lista de cores foi copiada por Silva Porto no seu caderno de apontamentos, ver: 1.2.

482 Informações sobre estas cores podem ser encontradas no Anexo 8.

483 Macedo, 1898: 12.

484 Aldemira, 1941: 68.

485 Jopling, 1891: 24.

486 Collier, 1887: 12.

*mesmo*<sup>487</sup>. De acordo com este autor, o esboço não deveria ser confundido com o *bosquejo* que era antes um estudo preparatório feito sobre qualquer suporte para ser depois passado para a tela<sup>488</sup>.

Tal como indicava Assis Rodrigues<sup>489</sup> e Ferreira da Silva<sup>490</sup> o esboço podia também ser chamado de *morte-cor*, entendido como as primeiras cores, ainda sem força e desvanecidas com que o artista começa a “*metter tinta*”. Filipe Nunes, em 1615, referia que se dava a esta fase o nome de morte cor *porque sempre morrẽ as cores, & assi he necessario dar-lhe depois de bem enxuto auiua cor, com cores bẽ moydas & boas*<sup>491</sup>.

Esta terminologia encontra correspondência com a termo francês *ébauche*, que se encontra nas obras de referência francesas, e com o a expressão inglesa *dead colouring* que, de acordo com Leslie Carlyle, era usada na literatura inglesa, tal como as expressões *first painting* e *first-lay*<sup>492</sup>.

Segundo Albert Boime, que estudou o ensino da pintura em França no século XIX, este estágio de aprendizagem recebia a maior atenção e era continuamente enfatizado durante o percurso formativo do pintor nos ateliers franceses<sup>493</sup>. De facto, Vibert, em 1891, indicava que esta fase, embora fosse monótona, era bastante necessária:

*Mais c'est triste et monotone, c'est un travail de manoeuvre, il n'y a rien a laissé à l'inspiration, au hasard. D'abord, laissons toujours le moins possible au hasard; et quant à l'inspiration, c'est justement pour lui donner plus liberté au moment de finir que nous prenons tant de soins des dessous*<sup>494</sup>.

Também Collier, em 1886, destacava a importância que o esboço tinha na formação do pintor:

*It is an operation of great tediousness, but it should be strenuously preserved with, as there is no other method by which a beginner can hope to give anything like a really accurate reproduction of the tints of a natural object.*

No contexto português, Ferreira da Silva mencionava igualmente o interesse fundamental do esboço já que permitia que os *empastes das tintas pudessem ganhar força* e porque, por outro lado, respondia à necessidade primordial de ajudar ao pintor a controlar desde o início a distribuição da composição e a colocação das zonas de luz e sombra<sup>495</sup>.

487 Rodrigues, 1875: 136.

488 Rodrigues, 1875: 84.

489 Rodrigues, 1875: 264.

490 Rodrigues, 1875: 264; Silva, 1817: 100.

491 Nunes, 1615: 56.

492 Carlyle, 1996: 110.

493 Boime, 1971: 37.

494 Vibert, 1891: 188.

495 Silva, 1817: 96.



**Figura 2.9** Aula de Pintura Paisagem de Carlos Reis na EBAL (execução do esboço), c. 1908. Fotografia reproduzida em: *Ilustração Portuguesa*, 1908 Out. 5, 137, p. 444.

Por ser considerado um trabalho preparatório, Manuel de Macedo e Picotas Falcão indicavam que nesta fase o pintor não deveria prestar atenção aos detalhes, mas antes, obter o efeito geral das zonas de luz e sombra, de uma forma arrojada e espontânea, sem hesitações no movimento do pincel. O mesmo era referido pelos diversos autores franceses e ingleses<sup>496</sup>.

Apesar de não ser exigido um grande grau de acabamento, uma vez que consistia na aplicação das massas gerais, de acordo com Manuel de Macedo, este trabalho revestia-se de alguma dificuldade para quem estava a aprender a pintar:

*Ao ôlho inexperiente do novel artista, muito embora este, já devidamente disciplinado pelo desenho do natural, consiga abstrahir dos pormenores e accidentes da forma, e concentrar a sua attenção unicamente nas manchas variegadas de côres e das sombras, produz inevitavel confusão a multiplicidade das mesmas, e difficil se lhe torna distinguir d'entre as muitas manchas de côr, grandes e pequenas, quaes sejam as de verdadeira importancia para representar summariamente a scena ou objecto sobre a têla, isto é, com a simplificação exigida pelo esbôço preparatorio, que deve servir de base á futura elaboração da pintura*<sup>497</sup>.

Manuel de Macedo<sup>498</sup> referia que as massas de tinta deveriam ser aplicadas por justaposição sem que os seus contornos fossem esbatidos como se se tratasse de um mosaico, da mesma forma como havia determinado Bouvier<sup>499</sup>. Não havia unanimidade quanto à ordem a seguir no esboço. Ferreira da Silva recomendava que se começasse pelos objetos *mais distantes da vista, para que estas degradações de força de luz nos fiquem*

496 Oudry, 1863: 109; Bouvier, 1827: 252; Paillot de Montabert, 1829-51: 47; Arsenne e Denis, 1858: 41; Vibert, 1891: 188; Hareux, 1901d: 32; Collier, 1886: 16.

497 Macedo, 1898: 21,

498 Macedo, 1898: 20.

499 Bouvier, 1827: 257

*mais faceis*<sup>500</sup>. Manuel de Macedo, tal como Bouvier<sup>501</sup>, indicava que se deveria começar do escuro para o claro, determinando sucessivamente as meias tintas dominantes<sup>502</sup>.

Foram identificadas igualmente instruções relativamente ao “corpo” das tintas a utilizar no esboço. José Mendes de Saldanha, no seu tratado de 1814, indicava que as primeiras cores deveriam ter pouco corpo, quase como uma aguada<sup>503</sup>. Porém, Ferreira da Silva advertia para as dificuldades em usar as tintas mais líquidas porque desta forma não se obtinha o grau de cobertura necessário<sup>504</sup>. O mesmo foi referido por Oudry que advertia para o facto de que as cores muito diluídas em óleo não proporcionavam um bom fundo, essencial ao esboço<sup>505</sup>. Collier, da mesma forma, recomendava que a tinta fosse suficientemente espessa para tapar a tela<sup>506</sup>.

De acordo com Paillot de Montabert os preceitos largamente difundidos na literatura técnica indicavam uma regra fundamental: *Empâter les clairs; peignez légèrement les ombres*<sup>507</sup>. De facto, como verificou Leslie Carlyle quase todas as publicações inglesas estudadas por esta investigadora, anteriores a 1880, indicavam que as zonas de sombras deveriam ser feitas com um tom transparente e diluído, enquanto as zonas claras deveriam ser opacas e realizadas com empaste<sup>508</sup>. Nas referências portuguesas identificadas não se encontraram instruções sobre este assunto a não ser na obra de Picotas Falcão que, em 1906, continuava a recomendar esse mesmo princípio<sup>509</sup>. Entre os autores franceses, Paillot de Montabert referia que a aplicação desta regra dependia sobretudo dos materiais usados na camada de preparação e da sua tendência para escurecer as tintas que se colocavam por cima:

*[...] il faut empâter quand on se sert de toiles qui tendent à s'obscurcir par l'effet de leur préparation à huile, et qu'il est convenable de ne pas empâter quand on se sert des toiles bien préparées à détrempe, c'est-à-dire à colle. [...] Empâtez aussi les ombres à l'ébauche, car l'assourdissement du dessous, son obscurcissement à venir et l'huile abondante des teintes d'ombre non empâtées altéreront et noirciront ces demi-ombres trop légèrement apposées et composées de couleurs très-fluides*<sup>510</sup>.

---

500 Silva, 1817: 107.

501 Bouvier, 1827: 252-255.

502 Macedo, 1886: 43.

503 Saldanha, 1814: 24.

504 Silva, 1817: 100-101.

505 Oudry, 1863: 140.

506 Collier, 1887: 17.

507 Paillot de Montabert, 1829-51: 37.

508 Carlyle, 1986: 106.

509 Falcão, 1906:137.

510 Paillot de Montabert, 1829-51: 37.

Também em 1878, Karl Robert questionava o princípio dizendo que antigamente o esboço era executado com transparência, mas que então se aplicava a tinta *en pleine pâte*<sup>511</sup>, o que era preferível porque permitia, desde logo, ver o efeito geral da pintura<sup>512</sup>. Vibert recomendava que se aplicasse a mesma espessura de tinta por todo o quadro, com tintas não diluídas de um tom mais claro e mais intenso que o do objecto a representar porque assim se compensava a tendência de escurecimento das cores a colocar por cima<sup>513</sup>.

Manuel de Macedo referindo-se à forma de aplicar o esboço recomendava primeiramente o uso de *brochas de forma chata*, preferencialmente as maiores e de sedas mais cheias, mas também o uso da espátula nas zonas em que fosse necessário colocar um tom mais uniforme<sup>514</sup>. Em França, Bouvier sugeria igualmente a utilização de pincéis largos para aplicar as sombras, mas recomendava o uso de pincéis mais fechados para aplicar as zonas mais claras<sup>515</sup>. O uso da faca de tintas era aconselhado por Karl Robert, sobretudo para esboçar os céus, embora segundo ele, tal daria resultados bastante imprevisíveis, quando usada por quem não tinha ainda muita experiência na pintura a óleo<sup>516</sup>. Collier, embora referisse que nos primeiros dias de execução da pintura apenas eram necessários os pincéis largos, afirmava também que o uso da faca de tintas era indispensável, devendo esta ser feita de corno, uma vez que a faca de metal afetaria a permanência de alguns pigmentos<sup>517</sup>. O mesmo conselho era dado por Manuel de Macedo que indicava que não se deveria utilizar a espátula de metal no uso de tintas à base de crómios, cádmios e nos vermelhos brilhantes, mas antes uma espátula de chifre, de massa ou de buxo<sup>518</sup>.

Depois de definida a composição geral e aplicadas as gradações das meias tintas que ligavam as zonas de luz e sombra, os tons poderiam ser unidos eliminando o efeito de mosaico. Segundo Saldanha<sup>519</sup> e Assis Rodrigues<sup>520</sup>, esta operação era chamada *desper-filar* ou *descontornar*. Porém, Manuel de Macedo dava conta de que este era um método antigo desenvolvido pelos *pintores da escola romântica* que esbatiem *uns nos outros tons, esfumando-os com o pincel brando de texugo ou de orelha de lobo*, mas que segundo ele deixara de ser seguido já no final do século XIX<sup>521</sup>. Entre os autores estrangeiros, apenas Bouvier descrevia pormenorizadamente o modo de eliminar os contornos

---

511 Segundo Picotas Falcão esta expressão francesa significa pintar com empastamentos (Falcão, 1906: 153).

512 Robert, 1878: 119-120.

513 Vibert, 1891: 187.

514 Macedo, 1898: 20-21.

515 Bouvier, 1827: 252-253.

516 Robert, 1878: 120-121.

517 Collier, 1887: 15.

518 Macedo, 1898: 14.

519 Saldanha, 1814: 28.

520 Rodrigues, 1875: 140.

521 Macedo, 1898: 18.

no esboço<sup>522</sup>, o que poderá indicar que, de facto, este processo tenha vindo a ser abandonado.

Depois de terminado, o esboço era deixado a secar. Picotas Falcão indicava que o tempo de secagem durava apenas quatro dias, ao fim dos quais se retomava para acabamento<sup>523</sup>. Contudo, de acordo com Vibert, em França, para secar o esboço era necessário um mês num atelier bem seco ou duas semanas em dias de Verão<sup>524</sup>. Collier recomendava que estando o esboço pronto deveria ser colocado ao sol ou perto do fogo para secar, tendo-se o cuidado de não deixar a pintura muito perto do fogo para evitar que o óleo não formasse bolhas<sup>525</sup>. Oudry<sup>526</sup>, Bouvier<sup>527</sup>, Paillot de Montabert<sup>528</sup> e Vibert<sup>529</sup> indicavam que, depois de seco, o esboço deveria ser ligeiramente raspado com uma lâmina para retirar as rugosidades e pêlos dos pincéis que se tivessem soltado.

#### 2.5.4 Repintar

Antes de passar à segunda fase da pintura alguns autores franceses recomendavam que a superfície fosse lavada e desengordurada para receber a camada de tinta seguinte. Bouvier indicava o uso de uma esponja embebida em muita água, esfregando durante oito ou dez minutos<sup>530</sup>. Paillot de Montabert, por outro lado, mencionava uma grande variedade de produtos que se poderiam utilizar para desengordurar o esboço como o uso de espírito de vinho [álcool], limão, cebola, alho, farinha de feijão ou clara de ovo batida com açúcar candi<sup>531</sup>. Em Portugal, Manuel de Macedo aconselhava que entre as diferentes fases da pintura, a camada anterior deveria ser *refrescada* utilizando para isso verniz de essência ou de retoque, ou ainda, um *esfregação de cebola*, que considerava ser o método menos *inofensivo*<sup>532</sup>.

O mesmo autor recomendava também *refrescar* o esboço com *um leve esfregação de óleo clarificado, administrando-o com a brocha áspera de seda curta, e limpando com o trapo o excesso do mesmo óleo*<sup>533</sup>. A utilização do óleo para preparar a superfície de modo a receber a nova pintura, de forma a que as tintas se ligassem de forma invisível às do esboço, era também recomendada por Paillot de Montabert<sup>534</sup> e Collier<sup>535</sup>. Outros

---

522 Bouvier, 1827: 259-263.

523 Falcão, 1906: 138.

524 Vibert, 1891: 191.

525 Collier, 1886: 18-19.

526 Oudry, 1863: 140.

527 Bouvier, 1827: 289.

528 Paillot de Montabert, 1829-51: 60

529 Vibert, 1891: 188.

530 Bouvier, 1826: 291.

531 Paillot de Montabert, 1829-51: 60.

532 Macedo, 1886: 43.

533 Macedo, 1898: 22.

534 Paillot de Montabert, 1829-51: 57

535 Collier, 1886: 19.



autores, como Oudry<sup>536</sup> e Bouvier<sup>537</sup>, sugeriam a aplicação de verniz. Porém, Paillot de Montabert aconselhava a utilização apenas do verniz de retoque caso se conhecesse bem a sua composição e se se soubesse que este não amarelecia<sup>538</sup>.

Depois de preparada a superfície dava-se início à segunda fase da pintura. De acordo com Manuel de Macedo este momento poderia ser chamado de *repintar, recobrir ou impastar*<sup>539</sup> e consistia numa *repetição, mais elaborada nos pormenores e mais acabada, dos objectos que se pretende reproduzir na pintura*<sup>540</sup>. Para Oudry esta era a fase mais importante porque era onde, efetivamente, a pintura se constituía e que lhe conferia solidez<sup>541</sup>.

O repinte seria executado segundo um processo idêntico ao seguido no esboço. As indicações dadas por Oudry<sup>542</sup> e Bouvier<sup>543</sup> consistiam, tal como na fase anterior, em partir dos escuros para os claros e por último aplicar as meias tintas, mas agora com mais atenção à fidelidade dos tons. Assim como no esboço, Manuel de Macedo indicava que a tinta deveria ser mais encorpada nos tons claros, enquanto nos escuros se deveria aplicar a menor quantidade de tinta possível<sup>544</sup>.

Para Ferreira da Silva o grande objetivo desta segunda fase era *dar corpo* às cores pois, segundo ele, *quantas mais vezes se pinta um quadro, mais empastes crião mais massudos ficam os corpos, que fazem as configurações, destes, e por consequencia mais brilho alcanção as tintas, e mais valor a Pintura*<sup>545</sup>.

Manuel de Macedo tinha, contudo, uma opinião diferente, já que, para este autor *recobrir, não significa, de modo nenhum repintar systematicamente a superfície total da tela esboçada*, erro que os estudantes de pintura frequentemente cometeriam devido à sua falta de experiência<sup>546</sup>. Macedo recomendava antes que os tons locais, previamente colocados no esboço, fossem aproveitados e *refrescados*, ou com uma leve passagem do mesmo tom, embora agora mais *decisivo e brilhante*, ou com um novo tom, que sobrepondo-se ao primeiro, resultasse no *tom composto* que se pretendia obter<sup>547</sup>.

---

536 Oudry, 1863: 110

537 Bouvier, 1827: 290.

538 Paillot de Montabert, 1829-51: 59.

539 Macedo, 1898: 22 e Macedo, 1886: 43.

540 Macedo, 1886: 43.

541 Oudry, 1863: 111.

542 Oudry, 1863: 112.

543 Bouvier, 1827: 322.

544 Macedo, 1886: 43.

545 Silva, 1817: 101.

546 Macedo, 1898: 23.

547 Macedo, 1898: 23.

## 2.5.5 Concluir

Para Manuel de Macedo a última etapa consistia na aplicação final de toques de claro e a execução de qualquer pormenor que não tivesse sido possível executar anteriormente devido ao excessivo corpo ou empaste da tinta<sup>548</sup>. José da Cunha Taborda chamava a esta fase de *retocar*, executada através de *toques* que consistiam em *rasgos do pincel nas luzes, e sombras para aperfeiçoar o objecto representado*<sup>549</sup>. Saldanha recomendava que, depois de terminada a fase anterior, apenas se deveria aplicar nas extremidades dos claros, ou seja, nas zonas de maior luz, uma tinta ainda mais clara, chamando-se a isto *realçar*<sup>550</sup>. Se o pintor sentisse necessidade poderia dar ainda alguns toques de tinta escura nas zonas de sombras, bem como, onde fosse necessário separar os volumes e as cores<sup>551</sup>. Estas recomendações vão ao encontro do que, Bouvier sugeria. Segundo este autor, nesta fase, não se deveria repintar todo o quadro, mas apenas as partes consideradas necessárias<sup>552</sup>. Para Oudry a última aplicação de tinta fazia-se com muito pouca cor, utilizada de forma bastante pura<sup>553</sup>.

Oudry<sup>554</sup>, Bouvier<sup>555</sup>, Paillot de Montabert<sup>556</sup>, Vibert<sup>557</sup> e Hareux<sup>558</sup> referem o uso de *glacis*, que de acordo com Paillot de Montabert consistia numa camada muito fina de cor, mais ou menos fluida e transparente, semelhante ao que os italianos chamavam de *velatura*<sup>559</sup>. Contudo, Oudry aconselhava precaução no uso de *glacis*, sobretudo nas partes mais claras, porque quando feitos com cores que *não tinham corpo* tendiam a ficar acinzentados e inevitavelmente a amarelecer<sup>560</sup>. Em Portugal, Manuel de Macedo também referia a aplicação de *velaturas, banhos, ou esfregaços de tintas transparentes*<sup>561</sup>, mas com muita moderação e *apenas quando de outro modo se não possa alcançar o tom desejado*<sup>562</sup>.

De acordo com Boime, em França, nos exercícios académicos o acabamento não seria um aspeto importante e seria por isso que as pinturas executadas em contexto de aprendizagem tinham muitas vezes um aspeto inacabado e apresentavam várias áreas executadas com rapidez<sup>563</sup>. No contexto português Manuel de Macedo afirmava que *o grau de acabamento de qualquer quadro é relativo* e que dependia de vários factores entre os

548 Macedo, 1886: 43.

549 Prunetti, Taborda, 1815: 271.

550 Saldanha, 1814: 28.

551 Saldanha, 1814: 28.

552 Bouvier, 1827: 429.

553 Oudry, 1863: 116.

554 Oudry, 1863: 116.

555 Bouvier, 1827: 430.

556 Paillot de Montabert, 1829-51: 61-62.

557 Vibert, 1891: 195-196.

558 Hareux, 1901c: 32.

559 Paillot de Montabert, 1829-51: 61

560 Oudry, 1863: 116.

561 Oudry, 1863: 44.

562 Macedo, 1898: 24.

563 Boime, 1971: 40.

quais a subjetividade do artista<sup>564</sup>. Segundo ele, o que importava realmente era que o resultado fosse equilibrado em termos de cor e de claro-escuro<sup>565</sup>. Para avaliar isso, sugeria que o pintor utilizasse um espelho para inverter a imagem pintada ou, inverter a tela sobre o cavalete, de modo a verificar a *justeza e harmonia dos tons*<sup>566</sup>. A utilização do espelho para verificar a qualidade da pintura tinha sido também recomendada na obra de Arsenne e Denis<sup>567</sup> e na de Collier<sup>568</sup>.

---

564 Macedo, 1898: 22.

565 Macedo, 1898: 22.

566 Macedo, 1898: 24.

567 Arsenne e Denis, 1858: 296.

568 Collier, 1887: 20.



### 3. Os materiais da pintura a óleo

Neste capítulo analisam-se os materiais usados na pintura a óleo durante o período em estudo, de acordo com as fontes documentais identificadas. Para isso, utilizou-se como referência as traduções de manuais estrangeiros apresentadas no ponto 1.5 e os manuais escritos em português expostos no ponto 1.6. A informação contida nestas fontes foi confrontada e complementada com o conhecimento presente na literatura técnica estrangeira de referência, indicada no ponto 1.1.

Verificou-se que relativamente a alguns materiais, nomeadamente pigmentos e cores, óleos e vernizes foram difundidas informações relevantes em publicações periódicas como, por exemplo, no jornal *O Joven Naturalista*, publicado em 16 números, entre Fevereiro e Julho de 1840<sup>567</sup>. Por isso mesmo, sempre que consideradas de particular interesse, as descrições contidas e identificadas neste tipo de publicações foram consideradas. Igualmente importantes foram alguns manuais de química, botânica, geologia e medicina, em língua portuguesa ou traduções, que permitiram esclarecer algumas designações e características dos materiais da pintura a óleo<sup>568</sup>. Da mesma forma, também foram consideradas as explicações incluídas em vários dicionários de línguas portuguesa e estrangeira publicados em Portugal no século XIX<sup>569</sup>.

Para a identificação da disponibilidade no comércio dos materiais da pintura a óleo e respetivos preços, foram consultados catálogos de fornecedores<sup>570</sup>. Foi o caso do catálogo dos materiais produzidos e disponibilizados para o comércio, pelo Laboratório Químico da Universidade de Coimbra, publicado em 1816 no *Jornal de Coimbra*; do catálogo de 1853 da Serzedello & C.<sup>a</sup>; do catálogo de 1871 da companhia Mander Irmãos e dos dois catálogos da Favrel Lisbonense, um de 1904 e outro de cerca de 1913-1920<sup>571</sup>. No ANTT foram consultados manuscritos com listas de preços de tintas e artigos para pintura, datados do período entre 1894 a 1897, de três droguistas lisboenses: Joaquim M. P. Falcão, António Carvalho Junior e M. B. B. Teixeira.

---

567 O jornal *O joven Naturalista* expôs lições de pintura com base no tratado de Watin, de 1773, considerado nesta publicação *o melhor pintor e o mais completo* (*O joven Naturalista*, 2, 10 Fev. 1840: 13). Ver Anexo 1 – Bibliografia anotada.

568 Por exemplo: Pinto, 1827; Cabral, 1833; Boubée, 1846; Chernoviz, 1851; Pereira, 1864; Moreira, 1871; *Chimica Inorganica*, 1884.

569 Por exemplo: Laycock, 1825; Vyeira, 1827; Constancio, 1836; Vyeira, 1850; Michelsen, 1862; Pereira, 1864; Valdez, 1864; Vieira, 1871.

570 Ver Anexos 10, 14 e 17. Informações mais detalhadas sobre estes fornecedores são apresentadas no capítulo 4 e no Anexo 21.

571 A datação deste catálogo foi feita com base no número de telefone (1150) que se encontra indicado na capa. Este número, atribuído a José Netto Varella, apenas consta das listas telefónicas entre 1913 e 1920, consultadas no Arquivo Histórico da Fundação Portuguesa de Comunicações.

Para complementar os dados sobre os materiais fornecidos no comércio foram consultadas as obras de David Xavier Cohen, *Bases para Orçamentos*, de 1880 e de 1896.

De forma a identificar os materiais de pintura a óleo adquiridos pela ABAL e pela APBA foi consultada documentação de contabilidade destas Academias<sup>572</sup>.

### 3.1 Suportes

Os manuais de pintura escritos em português identificados são parcos em referências aos suportes para pintura a óleo. Tal poderá indicar que os autores não sentiram necessidade de dar indicações sobre este tema, por ser do conhecimento dos pintores e amadores em pintura ou porque, como indicou Manuel de Macedo, em 1898, estes materiais se encontravam disponíveis no comércio *em abundância e de optima qualidade*<sup>573</sup>. A tela era o suporte mais vezes referido, indicando-se também o uso dos suportes em madeira, dos cartões e dos papéis. Alguns autores fazem ainda referência ao uso de metais como a folha de flandres e o cobre<sup>574</sup>.

#### 3.1.1 Telas

Nos manuais de pintura escritos em português, bem como nos registos de contabilidade da ABAL e APBA, a tela era o suporte mais vezes indicado para a pintura a óleo e o que seria mais utilizado, como confirmava Manuel de Macedo<sup>575</sup>. A larga utilização da tela e a sua preferência relativamente a suportes noutros materiais eram justificadas por autores franceses, como Mérimée<sup>576</sup> e Harreux<sup>577</sup>, para os quais este material reunia as vantagens de ser menos dispendioso que os suportes de madeira e de ser mais facilmente transportável.

De acordo com Ferreira da Silva, o melhor pano a utilizar na pintura a óleo era o brim que deveria ser da melhor qualidade e de acordo com *a qualidade e grandeza do quadro*<sup>578</sup>. Segundo o dicionário de língua portuguesa da Almeida e Brunswick, de 1898, o brim consistia num *tecido forte de linho*<sup>579</sup>. Nos registos de aquisições da ABAL, desde 1837 até 1851, foram encontradas referências a este material, comprado em fanqueiros (comerciantes de tecidos), para ser utilizado nas aulas de Pintura<sup>580</sup>. Da década de 1840 há igualmente registos da compra de brim da Rússia, que poderia tratar-se de uma qualidade superior de tela. Veja-se que, num artigo publicado em 1865 no jornal *O Archivo*

---

<sup>572</sup> Ver Anexos 5, 11, 15 e 18.

<sup>573</sup> Macedo, 1898: 10.

<sup>574</sup> Silva, 1817: 89; Rodrigues, 1875: 279; Macedo, 1898: 9.

<sup>575</sup> [Macedo], 1895a: 32; Macedo, 1898: 9.

<sup>576</sup> Mérimée, 1830: 237.

<sup>577</sup> Harreux, 1901b: 44.

<sup>578</sup> Silva, 1817: 92

<sup>579</sup> Almeida e Brunswick, 1898: 367.

<sup>580</sup> Ver Anexo 5.

*Rural*, os linhos da Rússia eram descritos como *notáveis pelo comprimento da fibra, sua grande tenacidade, sua abundância, flexibilidade, brancura e assetinado*<sup>581</sup>.

Porém, as designações mais frequentemente encontradas na documentação das Academias para referir o suporte têxtil na pintura a óleo são *panno*, usada durante todo o século XIX e, a partir da segunda metade do século XIX, *tela*, designações que nada indicam sobre a fibra usada. Nestes documentos encontraram-se ainda referências à aquisição de *canhamaço*<sup>582</sup> que, de acordo com o dicionário de 1898, referido anteriormente, poderia tratar-se de um tecido grosseiro de cânhamo ou de estopa de linho<sup>583</sup>, e *grossaria*<sup>584</sup>, descrito no mesmo dicionário como um tecido grosso de linho<sup>585</sup>. Contudo, de acordo os registos de contabilidade da ABAL, estes tecidos foram comprados para serem utilizados no restauro das telas, possivelmente para executar reentelagens<sup>586</sup>.

Taborda, em 1815<sup>587</sup>, e Assis Rodrigues, em 1875<sup>588</sup>, para além de referirem o uso de brim como material constituinte das telas dos pintores, indicavam igualmente a *linhagem* que seria um *tecido grosso de linho*<sup>589</sup>. Taborda mencionava ainda o uso de *tafetá*<sup>590</sup>, um tecido de seda<sup>591</sup> e Assis Rodrigues referia o uso de *canhamaço*<sup>592</sup>.

Segundo Manuel de Macedo, a melhor tela para a pintura a óleo era a de cânhamo<sup>593</sup>, embora não refira qualquer justificação para esta recomendação. Os autores franceses, Bouvier<sup>594</sup> e Paillot de Montabert<sup>595</sup>, também davam esta indicação afirmando que as telas de cânhamo eram mais fortes e podiam ser mais facilmente esticadas sem se romper. Os mesmos autores referiam, ainda, o uso de telas de linho, menos fortes que as de cânhamo, e o uso de telas de tafetá para obras de pequenas dimensões. Ambos advertiam que o uso de telas de algodão não era recomendado para a pintura a óleo<sup>596</sup>.

A companhia inglesa Winsor & Newton, nos seus catálogos de 1863 e 1896, dava conta de que as telas que comercializava eram feitas de linho<sup>597</sup>. De facto, um estudo realizado em 1980, referente à pintura francesa sobre tela concluiu que no século XIX o linho era a fibra mais utilizada<sup>598</sup>.

581 Lapa, 1865: 256.

582 *Livro de receitas e despesas*, vol. III, 1844-1849, cota: 1-A-SEC.37. Acessível no Arquivo da ANBA.

583 Almeida e Brunswick, 1898: 405.

584 *Livro de receitas e despesas*, vol. V, 1855-1863, cota: 1-A-SEC.41. Acessível no Arquivo da ANBA.

585 Almeida e Brunswick, 1898: 948.

586 A *grossaria* para além de indicada para o restauro de pintura (*Livro de receitas e despesas*, vol. V) era também utilizada para outros fins como, por exemplo, para forrar *2 barracas de sombra volantes para os discípulos de paisagem quando estudarem os modelos vivos* (*Livro de receitas e despesas*, vol. VIII, 1870-1876, cota: 1-A-SEC.45. Acessível no Arquivo da ANBA). Ver Anexo 5.

587 Prunetti e Taborda, 1815: 268.

588 Rodrigues, 1875: 280.

589 Almeida e Brunswick, 1898: 1146.

590 Prunetti e Taborda, 1815: 268.

591 Silva, 1813, II: 749; Almeida e Brunswick, 1898: 1952.

592 Rodrigues, 1875: 280.

593 Macedo, 1898: 9.

594 Bouvier, 1827: 544.

595 Paillot de Montabert, 1829: 139.

596 Bouvier, 1827: 544; Paillot de Montabert, 1829: 139.

597 Winsor & Newton, 1863: 116; Winsor & Newton, 1896: 98.

598 Carbonnel, 1980.

Não foram encontradas nos manuais portugueses quaisquer indicações sobre a textura e a gramagem das telas como as que se expõem em alguns manuais franceses e ingleses. Por exemplo, Bouvier<sup>599</sup> e Robert<sup>600</sup> referiam que para as pinturas de pequenas dimensões se deveria escolher telas mais finas, reservando-se as mais grossas para as pinturas maiores. Bouvier indicava ainda que a escolha da textura da tela poderia também estar relacionada com o assunto a pintar: se a pintura tivesse muitos pormenores usar-se-ia uma tela mais fina<sup>601</sup>. Jopling recomendava as telas francesas porque tinham uma textura muito fina, perfeita para trabalhos *mais delicados*<sup>602</sup>. Collier, por outro lado, referia que era preferível utilizar uma tela que não fosse nem muito lisa nem muito áspera<sup>603</sup>.

Tal como Bouvier<sup>604</sup> e Paillot de Montabert<sup>605</sup>, que forneciam instruções muito detalhadas para a preparação dos suportes, também no contexto português Ferreira da Silva e Manuel de Macedo indicavam como proceder ao engradamento. Para Ferreira da Silva este era feito de forma faseada e intercalado com a aplicação da camada de preparação:

*[...] deve ser pregado, e muito bem esticado na grade, que deve regular a grandeza do painel, este pano he pregado a primeira vez, mas não de todo, quero dizer não são as taxas pregadas de todo, mas sim que sejam capazes de segurar bem o pano na grade, para se lhe poder applicar os primeiros trabalhos [...]*<sup>606</sup>.

Manuel de Macedo recomendava um método semelhante, da seguinte forma:

*Deve adoptar-se como suporte da téla a grade ou caixilho, cavilhado, [...] afim de se esticar, mais ou menos, a mesma téla, e com as arestas internas boleadas, para que a não possam vincar. A téla, á qual convem deixar uma boa margem, pois de contrario, no acto de a esticar, a operação tornar-se-hia incommoda e difficil, deve provisoriamente ser fixada com um preguinho (apontado apenas), ao centro das quatro peças da grade, afim de se poder puxar de qualquer dos lados e ir repregando sem que dê de si. Em seguida, ir-se-ha mantendo bem esticada, com o auxilio do alicate, e pregando-a por um só lado, com pregos miudos, curtos, de cabeça chata, distribuidos, a pequenos intervallos e alternadamente, para cada lado do prego central provisório. Passar-se-ha a repetir a operação no lado contiguo da grade e, em seguida, nos dois restantes; dobram-se finalmente, os cantos da téla, e pregam-se. A pressão*

---

599 Bouvier, 1827: 544.

600 Robert, 1912: 70

601 Bouvier, 1827: 545.

602 Jopling, 1991: 28.

603 Collier, 1886: 8.

604 Bouvier, 1827: 547-552.

605 Paillot de Montabert, 1829: 140-144, 148-151.

606 Silva, 1817: 92.



*exercida sobre a t la, no acto de a esticar, deverá ser methodica, igual, e ir-se-ha observando com cuidado, que esta não faça pr egas ou folles. As cavilhas são devem ser batidas depois de concluida a fixação da t la*<sup>607</sup>.

Como provam os vários registos de contabilidade consultados, até ao final do século XIX as telas seriam preparadas e engradadas na ABAL e na APBA. Desde a data de início de atividade das Academias encontram-se referências à compra de grades a carpinteiros<sup>608</sup> e, como se viu,   aquisição de telas. Por exemplo, na ABAL, das décadas de 1880 e 1890 há registos do trabalho de engradamento para as aulas feito por Francisco Solano dos Santos, funcionário da Academia<sup>609</sup>.

A partir da década de 1860, na ABAL, encontraram-se documentos que provam a compra de telas já engradadas a diversos fornecedores<sup>610</sup>. Era o caso, na década de 1870, de Manuel Costenla e do seu sucessor A. M. Antunes, estabelecidos na rua do Chiado, em Lisboa<sup>611</sup>, bem como, na mesma rua, de José Ignácio Novaes & C.<sup>a</sup><sup>612</sup>, nas décadas de 1880 e 1890<sup>613</sup>. Na APBA o primeiro registo identificado da aquisição de telas já engradadas e preparadas era anterior, de 1841.

De facto, como se verá no capítulo seguinte, as telas para a pintura a óleo encontravam-se facilmente disponíveis no comércio, pelo menos no final do século XIX, sendo anunciadas como um produto comercializado por diversos fornecedores. Por exemplo, o estabelecimento de Estevão Nunes & Filhos, situado na rua do Ouro, em Lisboa, anunciava a venda de *tela para pintar, até 4 metros de largura*<sup>614</sup>. Também em Lisboa, a papelaria *Au Petit Peintre*, na rua de S. Nicolau vendia *telas a metro e engradadas*<sup>615</sup>. No Porto, no largo de S. Domingos, a papelaria Araujo & Sobrinho vendia *grades com telas em todas as dimensões*<sup>616</sup> e, a Fábrica de Augusto Gama, na rua de Santa Catarina, tinha disponíveis *telas em diferentes grossuras e larguras para venda a metro e em grades*<sup>617</sup>.

Foram também identificados carimbos no verso de pinturas que demonstram que alguns pintores portugueses teriam tido acesso a telas fornecidas por companhias internacionais<sup>618</sup>.

607 Macedo, 1898: 10-11.

608 *Livro de folhas de receitas e despesas*, vol. I, 1843-1885, cota: 1-B-SEC.133; *Livro de receitas e despesas*, vol. II, 1837-1844, cota: 1-A-SEC.38; *Livro de receitas e despesas*, vol. VI, 1863-1870, cota: 1-A-SEC.43; *Correspondência recebida*, Vol. II, 1856-1880, cota: 3-A-SEC.54. Acessíveis no Arquivo da ANBA. Ver Anexo 5.

609 *Livro de receitas e despesas*, Vol. V, 1855-1863, cota: 1-A-SEC.41.

610 *Livro de receitas e despesas*, vol. VI, 1863-1870, cota: 1-A-SEC.43; *Livro de receitas e despesas*, vol. VIII, 1870-1876, cota: 1-B-SEC.45; *Livro de receitas e despesas*, vol. IX, 1876-1878, cota: 1-A-SEC.56; *Livro de folhas de receitas e despesas*, vol. I, 1843-1885, cota: 1-B-SEC.133. Acessíveis no Arquivo da ANBA.

611 Ver Capítulo 4, 4.1.2 e Anexo 21, cód.s F.3 e F.59.

612 Ver Anexo 21, cód. F.48.

613 *Livro de folhas de receitas e despesas*, Vol. IV, 1887-1893, cota: 1-B-SEC.136.

614 Ver anexo 21, cód. F.33.

615 Ver anexo 21, cód. F.9.

616 Ver anexo 21, cód. F.84.

617 Ver anexo 21, cód. F.92.

618 Ver Capítulo 4, 4.2.

Segundo Leslie Carlyle, desde c. 1835 a Winsor & Newton fornecia telas não engradadas em rolos de seis *yards* (c. 548,64cm) e grades em separado<sup>619</sup>. Também, como se pode ver no Anexo 4, companhias francesas, como a Belot, Lefranc e Bourgeois, e inglesas, como a Winsor & Newton<sup>620</sup>, tinham disponíveis uma grande variedade de formatos de telas já engradadas, com e sem camada de preparação aplicada.

De facto, de acordo com Pascal Labreuche os formatos estandardizados, especialmente para as telas de retrato, terão surgido em Paris, em meados do século XVII, ou um pouco antes<sup>621</sup>. Ainda segundo este autor, no século XIX deu-se uma segunda introdução de formatos pré determinados. Por volta de 1830 haveria 17 formatos estabelecidos, como se pode ver pelos que eram comercializados pela casa Belot. Em cerca de 1850 a Lefranc aumentou este número para 55 formatos<sup>622</sup>. No catálogos desta companhia, a partir de 1889, verificou-se um segundo aumento para 75 formatos, desde o mais pequeno, de 21,5 x 11,5 cm, até ao maior, de 194 x 130 cm. Igualmente, segundo o catálogo de 1896 da Winsor & Newton, eram então comercializados por esta companhia 82 diferentes formatos, desde 17,7 x 12,7 cm até 269,2 x 177,8 cm, ou seja com um intervalo maior do que os da francesa Lefranc.

Os formatos ingleses para retratos tinham diferentes designações de acordo com a figura a representar, sendo o corpo inteiro o formato maior: no início do século XIX o *Whole-length* (239 x 147 cm) e, a partir da década de 1860, o *Bishop's whole length* (269 x 178 cm). A medida de referência era dada pelo formato designado por *Kit-cat* (91 x 71 cm). De acordo com a explicação dada em 1859 por Gullick e Timbs, citados por Leslie Carlyle, este tamanho tivera origem na sociedade *Kit-Cat Club* composta por membros destacados da sociedade protestante inglesa que foram retratados nessas medidas, adquirindo o nome estatuto próprio<sup>623</sup>.

De acordo com Bomford, et al. por volta de meados do século XIX cada formato estava disponível em três tamanhos básicos rectangulares: retrato, paisagem e marinha<sup>624</sup>. A cada formato correspondia um número, ainda que o mesmo número tivesse dimensões diferentes de acordo com estas três categorias. Segundo os mesmos autores até cerca de 1880 apenas para o retrato existiam a totalidade de formatos (números 1 a 120), sendo que para as paisagens e marinhas apenas estavam disponíveis os tamanhos médios (números 5 a 30). O formato oval também estava disponível, como se pode ver, por exemplo, no catálogo da Bourgeois de 1888<sup>625</sup>.

619 Carlyle, 2001: 185; Informação confirmada em: Winsor & Newton, 1863: 116; Winsor & Newton, 1996: 98.

620 Mais informações sobre as telas fornecidas pelas companhias inglesas Winsor & Newton e Reeves podem ser encontradas em Carlyle, 2001: 185-187 e 447-449.

621 Labreuche, 2008: 319; Labreuche, 2011:35.

622 Labreuche, 2008: 320.

623 Gullick e Timbs, 1859: 195.

624 Bomford, et al. 1990: 44.

625 Ver Anexo 4.

Segundo o catálogo de 1883, a Lefranc passou a disponibilizar, para além das telas colocadas em grades *ordinaires*, ou seja fixas, igualmente telas em grades à *clés*, extensíveis, através da aplicação de palmetas<sup>626</sup>. Contudo, de acordo com Mayer e Myers, por volta de 1845 as grades fixas estariam já em desuso sendo substituídas pelas extensíveis que tinham a grande vantagem de permitir esticar a tela sempre que necessário<sup>627</sup>. Na documentação da APBA foi identificado um único registo da compra de grades extensíveis (*de cunhas*) em 1852<sup>628</sup>. Contudo, nos outros registos, tanto desta Academia como da ABAL, são referidas apenas *grades* sem mais indicações, o que não permite saber se seriam, ou não, extensíveis.

Segundo o estudo de Paul Labreuche, em França, o número de patentes registadas para a produção de grades, sobretudo extensíveis, teve um considerável aumento a partir da década de 1870, sendo que nas décadas de 1880 e 1890 houve uma transição significativa da produção manual para a produção mecânica de grades<sup>629</sup>.

Não foram encontradas correspondências precisas entre os tamanhos definidos para os trabalhos de concursos de professores e alunos das Academias e os tamanhos normalizados fornecidos no comércio. Por exemplo, no programa do concurso trienal da ABAL, em 1843, era solicitada a execução de uma pintura com seis palmos por cinco (c. 132 x 110 cm)<sup>630</sup>. Em 1852, no programa para professor substituto de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais, em que foi candidato único Tomás da Anunciação, eram exigidas três provas: uma paisagem, de três por quatro palmos (c. 66 x 88 cm), um exercício de flores, de dois e meio por dois palmos (c. 55 x 44 cm) e, um de ornamentos de quatro por dois palmos e meio (c. de 88 x 55 cm)<sup>631</sup>. Já nos programas para exames do curso de Pintura de Paisagem no ano letivo de 1890-1891 eram igualmente pedidas três provas: a pintura de um animal e uma figura de costume, ambas com 80 x 60 cm e, um estudo de paisagem com 100 x 80 cm<sup>632</sup>. Nenhuma destas dimensões corresponde aos tamanhos normalizados comercializados.

Na APBA, os programas identificados até 1897 apenas indicavam as dimensões mínimas de um lado da tela<sup>633</sup>. No de 1861 e no de 1865 referia-se a execução de uma figura de estudo pelo modelo vivo *que não tenha menos de 88 centímetros em pé ou exposta em pé*. Indicavam também a execução de um quadro de composição própria com pelo

---

626 Segundo Labreuche a primeira referência às telas extensíveis surge na obra de Pernety, 1757 (Labreuche, 2011: 42).

627 Meyer e Myers, 2011: 149.

628 Ver Anexo 5.

629 Labreuche, 2008: 320-321.

630 Sequeira, J. 1843. Fev. 25. *Programa para o concurso trienal da Academia de Bellas Artes de Lisboa no anno de 1843*. cx. n.º 18, doc. n.º 23. Acessível no Arquivo da FBAUL.

631 Actas e mais papeis relativos ao concurso para substituição da cadeira de Pintura de Paisagem e Produtos Naturaes, da Academia das Bellas Artes de Lisboa, anno de 1852. *Relatórios e programas de concursos para docentes*, cota: 1-C-SEC.73. Acessível no Arquivo da ANBA.

632 *Programa para os exames dos cursos especiais no anno lectivo de 1890-1891. Pintura de Paisagem*. cx. n.º 14, doc. n.º 21. Acessível no Arquivo da FBAUL.

633 Ver Anexo 2.



**Figura 3.1** Telas engradadas com camada de preparação, séc. XIX, 45 x 36 cm, PNA, inv. PNA5517 e PNA55174.

menos 66 cm, em 1861 e 1865. A medida de 66 cm corresponde ao anterior côvado e a de 88 cm à de quatro palmos, ou seja, são medidas utilizadas em Portugal desde a época medieval para comerciar tecidos<sup>634</sup> e que derivam das dimensões dos teares. Assim, verifica-se que nestes casos terão sido essas medidas padrão a definir as dimensões das telas a utilizar no ensino académico.

No programa de 1897, esta provas deveriam resultar em pinturas que não tivessem menos de 65 cm. De acordo com os catálogos da Lefranc a partir de c. 1848 e no da Bourgeois de 1888, a dimensão de 65 cm correspondia ao formato n.º 15 (65 x 54 cm). Porém, os programas não determinam com exatidão as dimensões dos quadros a executar, sendo dada liberdade aos alunos para escolher os seus formatos desde que respeitando a dimensão mínima estipulada.

<sup>634</sup> Barroca, 1992: 54. Ver Anexo 24.

Em 1873, a APBA adquiriu uma tela de 116 cm a Manuel Francisco d'Araújo<sup>635</sup>, tamanho que parece corresponder ao formato normalizado francês n.º 50 (116 x 89 cm).

Na coleção de materiais de pintura do século XIX, do Palácio Nacional da Ajuda, encontram-se dois exemplares de telas comercializadas já prontas a pintar (Figura 3.1). As suas dimensões (45 x 36 cm) parecem corresponder ao formato inglês de 18 x 14 polegadas.

### 3.1.2 Painéis de madeira

Nos manuais de pintura escritos em português identificados praticamente não há referência aos suportes sobre madeira, o que poderá confirmar o uso generalizado da tela. Apenas Manuel de Macedo, em 1898, assinalava que a pintura a óleo poderia ser executada *sobre madeira bem seca, de carvalho, nogueira, mogno*<sup>636</sup>, sem fornecer qualquer explicação sobre este tipo de suportes.

Em França, Paillot de Montabert elogiava a madeira pela forma como conservava a frescura, a beleza e a transparência de tons da pintura colocada sobre ela, apesar de se tratar, segundo ele, de um suporte geralmente mais caro que a tela<sup>637</sup>.

Bouvier<sup>638</sup> e Mérimée<sup>639</sup> forneciam indicações detalhadas sobre a forma de preparar os painéis e, tal como Paillot de Montabert<sup>640</sup> e Vibert<sup>641</sup>, alertam para a necessidade da madeira estar totalmente seca e não ter defeitos. Devido à tendência deste material para empenar, vários autores indicavam o uso de painéis apenas para pinturas de pequenas dimensões, ideais para a pintura ao ar livre, tal como descrevia Karl Robert:

*On fait aujourd'hui d'excellents petits panneaux d'étude, minces, sans préparation, qui entre dans la boîte à pouce, précieux pour la pochade: leur petite dimension permet d'en emporter un certain nombre, et d'avoir ainsi la faculté de prendre dans une même journée plusieurs notes ou impressions*<sup>642</sup>.

Jopling referia igualmente que para a pintura ao ar livre não havia nada melhor do que os painéis de pinho ou de carvalho<sup>643</sup>. As espécies mais vezes referidas nos manuais franceses consultados eram o carvalho, o choupo e o mogno, embora também haja referências ao uso de nogueira, pinho, cedro, abeto, álcer e limoeiro<sup>644</sup>. No catálogo da Winsor & Newton, de 1863, era indicada a disponibilidade de painéis de mogno<sup>645</sup> que, segundo

<sup>635</sup> Ver Anexo 21, cód. F.84.

<sup>636</sup> Macedo, 1898: 9.

<sup>637</sup> Paillot de Montabert 1829: 125.

<sup>638</sup> Bouvier, 1827: 542.

<sup>639</sup> Mérimée, 1830: 238-245.

<sup>640</sup> Paillot de Montabert 1829: 126.

<sup>641</sup> Vibert, 1891: 162.

<sup>642</sup> Robert, 1912: 71

<sup>643</sup> Jopling, 1891: 28.

<sup>644</sup> Paillot de Montabert, 1829: 128; Harreux, 1901b: 45.

<sup>645</sup> Winsor & Newton, 1863: 118; ver Anexo 4.

Leslie Carlyle, eram comercializados por esta companhia já desde c. 1835<sup>646</sup>. No catálogo de 1896, para além do mogno, era indicado o uso de choupo, ambos em painéis com camada de preparação, e de painéis de plátano e *madeira branca*, sem camada de preparação aplicada<sup>647</sup>.

Através das fontes documentais consultadas não foi possível confirmar o uso de suportes em madeira na ABAL. Apesar de existirem vários registos nos livros de contabilidade desta Academia referentes à aquisição de *chapas de madeira*, estes nada indicam sobre o seu uso na pintura a óleo. Estes registos aparecem desde o final da década de 1860 e mantêm-se até ao início do século XX, o que poderá apenas indiciar que, para além da tela, os estudantes de Pintura teriam passado a usar pequenos painéis de madeira, designados por *chapas*, especialmente para a execução de pequenos estudos. Veja-se que, por exemplo em 1871, a ABAL pagou ao marceneiro Manuel José Antunes pela *serragem e aparelho de 12 chapas de madeira*, que também em 1866 já havia fornecido 29<sup>648</sup>.

Da APBA não foi identificado nenhum registo que inequivocamente referisse a aquisição de suportes de madeira para a pintura a óleo.

A aquisição de suportes de madeira a marceneiros poderia ter sido uma prática comum entre os pintores portugueses, tal como Jopling indicava: *if you live in the country your local carpenter can easily prepare them for you*<sup>649</sup>. Disso dava conta a carta que o pintor Xavier Pinheiro (1850-1910) enviou ao pintor Marques de Oliveira, em 1883, consultada na BPMP, queixando-se que as tábuas que encomendou ao marceneiro absorviam muito as tintas: [...] *o manhoso do marceneiro enganou-me. As tábuas absorvem a tinta de uma maneira extraordinária, e estando feito, um dia depois é palha*<sup>650</sup>.

Há evidências de que os pintores portugueses também tinham acesso aos suportes em madeira vendidos por fornecedores internacionais. Veja-se, por exemplo, a carta do fornecedor francês Paul Denis<sup>651</sup>, dirigida a Columbano, em 1900, consultada no MNAC-MC, onde referia o envio de painéis e de amostras de um painel inglês: *je vous ai mis en plus à titre gracieux un g. panneau anglais, afin que vous les essayiez*<sup>652</sup>. Outros pintores, como Marques de Oliveira, Artur Loureiro e José Malhoa também utilizaram suportes de madeira fornecidos por Paul Denis, tal como provam os carimbos no verso das suas pinturas<sup>653</sup>.

646 Carlyle, 2001: 187 e 448.

647 Winsor & Newton, 1863: 104, ver Anexo 4.

648 *Livro de folhas de receitas e despesas*, vol. I, 1843-1885, cota: 1-B-SEC.133. Acessível no Arquivo da ANBA.

649 Jopling, 1891: 28.

650 Pinheiro, X. [Carta] 1883 Set. 17, Mogofores [a] Marques de Oliveira[manuscrito], cota: MA-Marques de Oliveira-90. Acessível no BPMP.

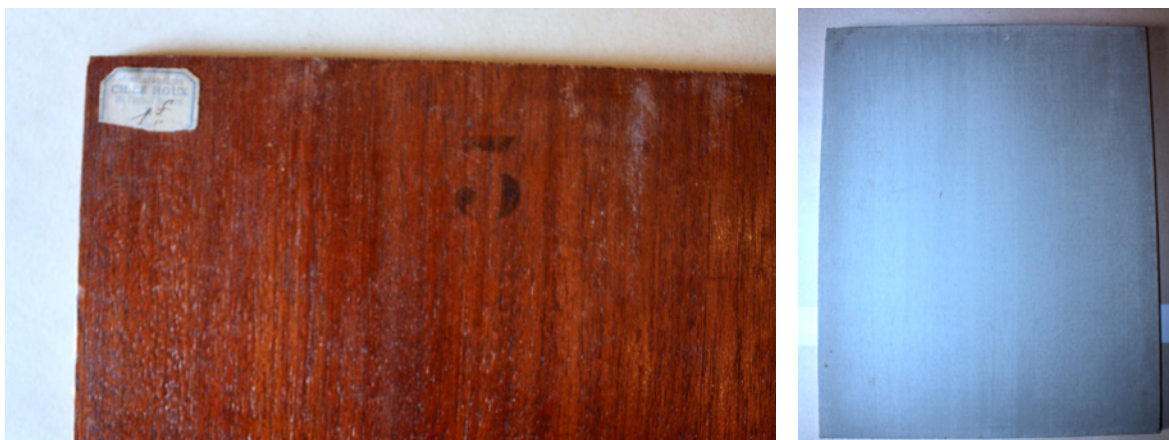
651 Ver capítulo 4, 4.2.2 e Anexo 21, cód. F.110.

652 Denis, P. [Carta] 1900 Nov. 10, Paris [a] Columbano Bordalo Pinheiro. Espólio de Columbano, MNAC-Museu do Chiado.

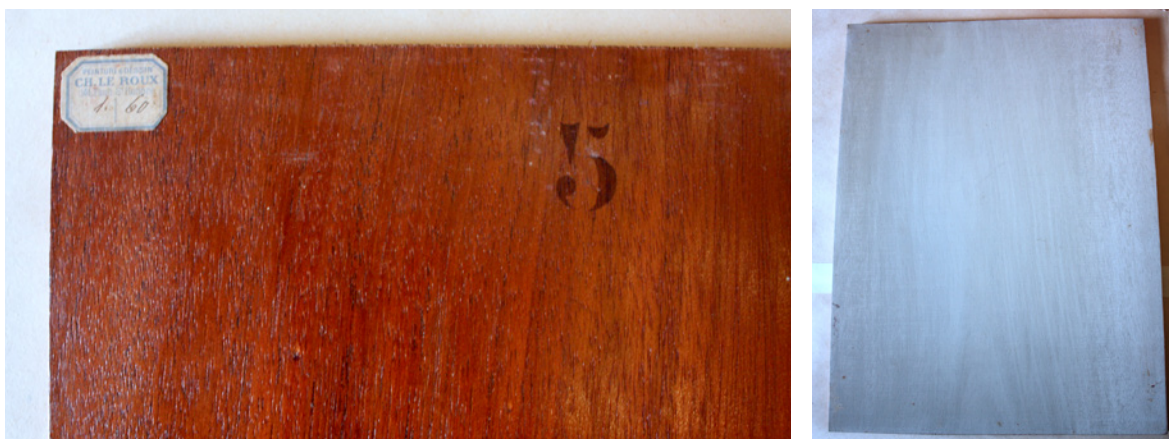
653 Ver Capítulo 4, 4.2.2.



A variedade de formatos de painéis de madeira disponíveis no comércio pode ser verificada no Anexo 4, onde se apresentam os que a Winsor & Newton comercializava, segundo os seus catálogos de 1863 e 1896.



**Figura 3.2** Painel em madeira com camada de preparação acinzentada, séc. XIX, 27 x 22cm (n.º 3), PNA, inv. PNA55157.



**Figura 3.3** Painel em madeira com camada de preparação, acinzentada, séc. XIX, 35 x 26,5 cm (n.º 5), PNA, inv. PNA55157.



**Figura 3.4** Painel em madeira com camada de preparação branca /amarelada, séc. XIX, 46 x 37,5 cm (n.º 8), PNA, inv. PNA55172.

As figuras 3.2, 3.3 e 3.4 apresentam três suportes em madeira, com camada de preparação, existentes na coleção de materiais de pintura do Palácio Nacional da Ajuda. Estes três painéis apresentam etiquetas da companhia francesa *Le Roux* (1873-1889), situada no Faub. St. Honoré, número 141, em Paris<sup>654</sup>. Trata-se de painéis em formatos

<sup>654</sup> Roth-Meyer, 2004, vol. II: 570-571.

normalizados, números 3, 5 e 8, que encontram correspondência com as dimensões dos tamanhos definidos para as telas francesas<sup>655</sup>.

### 3.1.3 Cartões e papel

Tal como os suportes em madeira, também o uso de suportes feitos em papel praticamente não era referido nos manuais de pintura escritos em português identificados neste estudo. Apenas Ferreira da Silva deu indicações para pintar a óleo sobre papel, referindo que se deveria escolher um de boa qualidade, *que não seja nada passento*<sup>656</sup> (absorvente). Manuel de Macedo, por outro lado, indicou a utilização de cartão e papel apenas para a execução de estudos<sup>657</sup>.

Em França, Bouvier recomendava o uso de cartões para a pintura de paisagem executada ao ar livre<sup>658</sup>. Segundo este autor deveriam ser escolhidos cartões feitos com uma boa pasta, finos e de pequenas dimensões<sup>659</sup>. Porém, Paillot de Montabert indicava que os cartões de maiores dimensões também podiam ser usados desde que reforçados, no interior da pasta, com fios metálicos cruzados<sup>660</sup>.

Não foram encontrados registos de aquisição de cartões para a pintura a óleo nos documentos de contabilidade da ABAL e da APBA. Contudo, verificou-se que os pintores teriam acesso aos cartões comercializados por fornecedores internacionais, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, para executar estudos, como demonstram os carimbos existentes no verso de algumas pinturas. É disso exemplo o cartão de suporte do *Estudo para Amor e Psiché*, de Veloso Salgado, de 1891 (Figura 3.5), que foi comercializado pela companhia de Paul Denis e também o cartão do estudo de *Lavadeira, Tapada da Ajuda*, de Silva Porto, pintado entre 1879 e 1880, que exhibe um carimbo da companhia inglesa Winsor & Newton<sup>661</sup>.

Tal como as telas e os painéis de madeira, também os cartões estavam disponíveis no comércio numa grande variedade de formatos. Em cerca de 1835, a Winsor & Newton tinha disponíveis 44 formatos de *millboards* em três diferentes espessuras<sup>662</sup>. Veja-se que as dimensões destes cartões vão aumentando à medida que vai diminuindo a sua espessura. De acordo com Peter Bower, que estudou o uso de papéis e cartões para pintura, a designação *millboards* correspondia a cartões não estratificados e sem adesivos obtidos através de sucessivas prensagens<sup>663</sup>. Estes cartões, com camada de preparação branca, estão indicados, também, nos catálogos da Winsor & Newton de 1863 e 1896.

<sup>655</sup> Ver Anexo 4.

<sup>656</sup> Silva, 1917, p. 82.

<sup>657</sup> Macedo, 1898: 9

<sup>658</sup> Bouvier, 1827: 545.

<sup>659</sup> Bouvier, 1827: 545.

<sup>660</sup> Paillot de Montabert, 1829: 132.

<sup>661</sup> Ver Anexo 21, cód. F.115, Figura A21.99.

<sup>662</sup> Carlyle, 2001: 188; ver Anexo 4.

<sup>663</sup> Bower, 2002: 16.





**Figura 3.5** Estudo para Amor e Psiché (frente e verso), 1891, Veloso Salgado, óleo sobre cartão, 33 x 24 cm, MJM, inv. Pin542. Disponível em: [www.matriznet.dgpc.pt](http://www.matriznet.dgpc.pt)

Neste último catálogo constam igualmente os cartões designados por *Academy boards* e *Students' Academy boards*<sup>664</sup>. Segundo o autor inglês Standage os primeiros eram mais baratos, com menos preparação e com uma textura menos fina do que os *millboards*<sup>665</sup>. O mesmo catálogo apresentava ainda 21 formatos de *Canvas Boards*, que consistiam em *millboards* cobertos de tela com camada de preparação<sup>666</sup>, bem como *oil sketching papers* – papéis com preparação para a pintura a óleo<sup>667</sup> – e, *oil sketching tables* – cartões cobertos com papéis para imitar a textura da tela<sup>668</sup>.

As figuras 3.6, 3.7 e 3.8 mostram três cartões com camada de preparação, pertencentes à coleção de materiais de pintura do Palácio Nacional da Ajuda. Tal como os painéis de madeira incluídas na mesma coleção, apresentados anteriormente, também estes cartões têm formatos normalizados, números 2, 3 e 5, e igualmente correspondem as dimensões dos tamanhos definidos para as telas francesas<sup>669</sup>. Foram comercializados pela Le Roux, mas tal como verificaram Bomford, et al., a presença de etiquetas e carimbos de fornecedores nos versos dos suportes não significa necessariamente que tenham sido produzidos por estas companhias, mas que se trata geralmente de retalhistas que os disponibilizam no comércio<sup>670</sup>.

664 Winsor & Newton, 1996: 103.

665 Standage, H. C. 1892. *The Use and Abuse of Colours and Mediums in Oil Painting. A Handbook for Artists and Art Students*. London: Reeves and Sons, p. 77, cit. por Carlyle, 2001: 188.

666 Winsor & Newton, 1996: 105.

667 Winsor & Newton, 1996: 105.

668 Winsor & Newton, 1996: 106.

669 Ver Anexo 4.

670 Bomford, et al, 1990: 49.



**Figura 3.6** Cartão com camada de preparação acinzentada, séc. XIX, 24 x 19 cm (n.º 2), PNA, inv. PNA55154.



**Figura 3.7** Cartão com camada de preparação acinzentada, séc. XIX, 27 x 22 cm (n.º 3), PNA, inv. PNA55155.



**Figura 3.8** Cartão com camada de preparação amarelada, séc. XIX, 35 x 26,7 cm (n.º 5), PNA, inv. PNA55156.

### 3.1.4 O uso de suportes por pintores portugueses

No anexo 6 apresenta-se a análise dos suportes utilizados por dez pintores portugueses com atividade durante o período em estudo: Tomás da Anunciação, Miguel Ângelo Lupi, João Cristino da Silva, Silva Porto, Marques de Oliveira, Artur Loureiro, José Malhoa, Columbano Bordalo Pinheiro, Henrique Pousão e Veloso Salgado<sup>671</sup>. Foram

<sup>671</sup> A escolha destes artistas teve por base de dois aspetos fundamentais: a importância que lhes é reconhecida no contexto da História da Arte em Portugal nos séculos XIX e XX e, a acessibilidade aos

consideradas 2210 pinturas destes artistas indicadas no catálogo coletivo MatrizNet<sup>672</sup>, em catálogos de museus e exposições, em monografias, em teses de doutoramento, bem como num catálogo raisonné<sup>673</sup>.

No que diz respeito à escolha do suporte, a análise das obras de Anunciação, Lupi e Cristino da Silva mostra que a tela foi o suporte preferencialmente escolhido, ainda que Anunciação utilizasse já uma significativa percentagem de suportes em madeira. Como tal, verifica-se assim que a utilização generalizada da tela por parte destes pintores encontra correspondência com o que era indicado nos manuais de referência desta investigação, tal como foi referido anteriormente (3.1.1).

Este estudo demonstra que o uso de suportes em madeira aumentou consideravelmente nos pintores das gerações seguintes. Silva Porto, Marques de Oliveira, Artur Loureiro e Henrique Pousão teriam utilizado a madeira como suporte preferencial nas suas obras. Ao contrário, Malhoa, Columbano e Veloso Salgado continuariam a dar primazia ao uso da tela. Nesse sentido, a escolha do suporte parece estar relacionada com a temática representada: os artistas que mais desenvolveram o género da paisagem utilizaram maior percentagem de suportes em madeira do que os que se dedicaram sobretudo ao retrato, pintura de género e pintura histórica.

Esta correspondência é igualmente verificável dentro da obra do mesmo artista. Repare-se, por exemplo, que no caso de Marques de Oliveira, das 73 pinturas sobre tela consideradas, 53 dizem respeito a retratos e pinturas históricas e apenas 11 a paisagens e marinhas. Por outro lado, das 83 pinturas sobre madeira deste pintor, 69 representam paisagens e marinhas e apenas 12 são retratos e pinturas históricas. A mesma conclusão pode ser tirada através da análise das obras de José Malhoa onde foram identificados 116 retratos pintados sobre tela e apenas 17 sobre madeira.

Pode-se concluir assim que a tela seria considerada um suporte superior, indicado para géneros artísticos historicamente julgados mais nobres, como é o caso da pintura histórica. Por outro lado, verifica-se que o uso maioritário da tela nas temáticas indicadas corresponde à prática de pintura em atelier, já que esta implicava o uso de modelos e era geralmente executada em formatos de maiores dimensões.

A informação analisada permite também confirmar que a tela era o suporte mais utilizado durante os períodos de formação e nos primeiros anos de atividade dos pintores estudados. Veja-se, por exemplo que Silva Porto e Marques de Oliveira, para quem o suporte de eleição seria a madeira, utilizaram sobretudo tela até 1879, ano em que terminaram a sua formação. Assim, pode-se sugerir que o uso mais generalizado dos suportes em madeira aconteceu sobretudo a partir da década de 1880, e parece estar associado à execução de paisagens e pintura ao ar-livre. De facto, tal como se apresentou

---

dados necessários decorrente da existência de estudos anteriores.

672 <http://www.matriznet.dgpc.pt>. Catálogo coletivo online dos Museus da administração central do Estado Português.

673 Ver Anexo 6.

anteriormente (3.1.2), os suportes em madeira eram usados para pinturas de menores dimensões e estariam facilmente acessíveis em qualquer lugar, podendo ser executados por qualquer carpinteiro.

De acordo com Lance Mayer e Gay Myers que estudaram os materiais e as técnicas dos pintores americanos do século XIX e da primeira metade do século XX, a preferência por suportes em madeira da parte dos artistas, no final do século XIX, poder-se-á dever a diferentes motivos. Segundo estes autores, uma das razões decorria de questões estéticas, já que muitos artistas gostavam de pintar directamente sobre a madeira e deixar a cor do suporte fazer parte da composição<sup>674</sup>. Outra razão apontada prendia-se com a dificuldade em pintar sobre tela, exercendo pressão com a raspagem ou outras técnicas, sem produzir furos ou vincos. De acordo com Mayer e Myers, este motivo era particularmente relevante no final do século XIX uma vez que nesse período aumentara o número de pintores que aplicavam a tinta espessa e depois a raspavam ou cortavam após a sua secagem<sup>675</sup>. Por outro lado, segundo os mesmos autores alguns artistas acreditavam que os suportes de madeira eram mais duráveis que a tela<sup>676</sup>.

Relativamente ao uso de suportes em cartão este estudo apresenta maiores limitações. Verifica-se que praticamente todos os pintores estudados utilizaram este tipo de suportes, ainda que em números pouco significativos. Isto pode indicar que as obras sobre cartão, por serem sobretudo destinadas a estudos, se tenham perdido ou não tenham sido consideradas nas obras que serviram de referência para este estudo, ainda que o cartão possa ter sido largamente utilizado como suporte.

Da mesma forma, também sobre as dimensões e os formatos não foi possível obter informações concretas. Repare-se que nem sempre as dimensões apresentadas, por exemplo em catálogos, são absolutamente precisas, nem indicam se consideram ou não a moldura. Assim, apenas foi possível obter informações de carácter mais geral sobre este assunto. Verificou-se, entre as pinturas consideradas, uma grande variedade de formatos, não sendo possível identificar a sua repetição e a correspondência com os formatos disponibilizados no comércio<sup>677</sup>.

Apesar disso, este estudo indicia uma escolha preferencial pelos pequenos e médios formatos. Veja-se que nas obras de Tomás da Anunciação e de Artur Loureiro o lado maior da pintura é maioritariamente inferior a 50 cm e, nas de Lupi e Salgado inferior a 100 cm. A adopção de suportes de reduzida dimensão poderia estar relacionada com questões económicas, uma vez que a realização de pinturas de maiores dimensões implicava maiores custos de materiais e de tempo. Como tal, os grandes formatos estariam reservados para obras de encomenda. Repare-se que no caso de Veloso Salgado foram identificadas 30 pinturas com dimensões superiores a 2 metros, mas que correspondem a

---

<sup>674</sup> Mayer e Myers, 2013: 24.

<sup>675</sup> Mayer e Myers, 2013: 25.

<sup>676</sup> Mayer e Myers, 2011: 47.

<sup>677</sup> Ver Anexo 4.



encomendas como, por exemplo, as que realizou para decorar a Sala dos Actos do novo edifício da Escola Médica de Lisboa<sup>678</sup>.

### 3.2 Camadas de preparação

A função das camadas de preparação, designadas por *aparelho*, foi indicada por Ferreira da Silva em 1817, por Francisco de Assis Rodrigues em 1875, e por Manuel de Macedo em 1886 e 1898. Os primeiros destacavam-lhe as funções de melhoramento da superfície do suporte, tapando-o<sup>679</sup> e fornecendo bases *perfeitamente lisas e consistentes*<sup>680</sup>. Manuel de Macedo apontava a dupla função de *facilitar o trabalho e assegurar a duração da pintura*<sup>681</sup>. A importância que as camadas de preparação assumiam na conservação da pintura era reforçada por este autor. Segundo ele, grande parte da qualidade e da estabilidade da pintura dependia das camadas de preparação<sup>682</sup> que, não sendo executadas com qualidade, seria como uma *casa com maus alicerces, edificada sobre terreno sem consistência*, e como tal, *condemnada a desabar*<sup>683</sup>. Vibert, em 1891, que igualmente destacava o papel das camadas de preparação, indicava os seguintes requisitos que deveriam cumprir: solidez, flexibilidade suficiente para acompanhar os movimentos do suporte, capacidade de absorver o excesso de óleo e de verniz das camadas pictóricas e, funcionar como barreira contra qualquer elemento que pudesse atravessar o suporte<sup>684</sup>. Nos manuais e tratados de pintura escritos em português foram encontradas instruções para a execução e aplicação das camadas de preparação nas obras de Filipe Nunes de 1615, de Baptista Almada de 1749, de Ferreira da Silva de 1817 e de Manuel de Macedo de 1886 e 1898. Foram igualmente consideradas as instruções contidas na tradução da obra de Bernardo de Monton, de 1818. Estas instruções encontram-se transcritas no Anexo 7.

#### 3.2.1 Encolagem

Todos os autores acima referidos indicavam a aplicação de uma primeira camada composta por cola, chamada de encolagem. De acordo com os autores franceses Bouvier<sup>685</sup> e Paillot de Montabert<sup>686</sup>, que igualmente forneciam instruções sobre a sua preparação, a encolagem tinha como função tapar os interstícios e aglutinar os pequenos fios da tela. Segundo as fontes portuguesas referidas, a cola utilizada era feita com a pele de alguns animais (não especificados) fervida em água, chamada *baldreu* ou pelica. Baptista de Almada indicava, ainda, para a encolagem dos painéis de madeira o uso do *antigo*

678 Santos e Tavares, 1999: 71-111.

679 Rodrigues, 1875: 46.

680 Silva, 1817: 93.

681 Macedo, 1898: 9.

682 Macedo, 1886: 44.

683 Macedo, 1898: 9.

684 Vibert, 1891: 158-159.

685 Bouvier, 1827: 569.

686 Paillot de Montabert, 1829: 160.

*método* da cola fervida com alhos<sup>687</sup>. Para as telas, indicava a utilização de água de farinha, feita cozendo farinha de trigo em água à qual se poderia adicionar mel e óleo de linhaça<sup>688</sup>. A preparação da cola de farinha foi descrita com maior detalhe por Paillot de Montabert que indicava que a farinha e a água deviam ser primeiramente misturadas e só depois aquecida esta mistura até se obter a consistência certa<sup>689</sup>.

Em 1886, Manuel de Macedo recomendava a adição à cola de um *branco finamente moído*<sup>690</sup> sem indicar exatamente de que pigmento se tratava. Já em 1898, apontava a adição de gesso fino<sup>691</sup>, tal como havia indicado Filipe Nunes que aconselhava a aplicação desta mistura em duas camadas, uma com menos e outra com mais gesso, sobre uma primeira composta unicamente por cola<sup>692</sup>.

A encolagem poderia ser aplicada a quente, como recomendava Baptista de Almada<sup>693</sup>, ou a frio, tal como indicava Ferreira da Silva<sup>694</sup>. A aplicação a quente resultava numa cola mais líquida que penetrava mais facilmente nos suportes, recomendada também por Bouvier<sup>695</sup>, enquanto a cola a frio adquiria a consistência de gel, sugerida igualmente por Paillot de Montabert<sup>696</sup>. De acordo com Baptista de Almada, no caso de se aplicar a cola a frio dever-se-ia depois de seca esta camada, esfregar muito bem com pedra pomes para cortar os nós da tela<sup>697</sup> que ficariam menos evidenciados caso se aplicasse a cola a quente.

Filipe Nunes e Baptista de Almada recomendavam a aplicação de duas ou mais demãos desta camada de encolagem, devendo-se, de acordo com este último, lixar a superfície com pedra pomes entre as aplicações de demãos. Os restantes autores portugueses apenas indicam a aplicação de uma demão.

Nenhum autor português identificado referiu a não aplicação da encolagem, tal como indicava Merimée, no caso de se tratar de telas bastante fechadas<sup>698</sup>. Apenas Baptista de Almada, citando Palomino, recomendava que não fosse aplicada encolagem nos suportes sobre madeira, uma vez que tornava a superfície mais áspera e diminuía a capacidade de absorção do óleo das camadas seguintes<sup>699</sup>.

---

687 Almada, 1749: 183. De acordo com Stols-Witlox o uso do alho era indicado em algumas receitas propostas por autores como Pacheco (1649), Palomino (1715-24) e Paillot de Montabert, ainda que sem especificarem da sua função. Segundo esta autora, uma vez que o alho diminui a tensão superficial poderia ter sido recomendado com este propósito, bem como, pelas propriedades desinfetantes que lhe são igualmente apontadas (Stols-Witlox, 2014: 144).

688 Almada, 1749: 181.

689 Paillot de Montabert, 1829: 176.

690 Macedo, 1886: 44.

691 Macedo, 1898: 9.

692 Nunes e Ventura, [1615] 1982: 102.

693 Almada, 1749: 184.

694 Silva, 1817: 93.

695 Bouvier, 1827: 568.

696 Paillot de Montabert, 1829: 160.

697 Almada, 1749: 182.

698 Mérimée, 1830: 242.

699 Almada, 1749: 183.

### 3.2.2 Materiais e aplicação

As camadas seguintes formavam o aparelho, propriamente dito. Segundo as referências escritas em português, estas camadas consistiam numa mistura de pigmentos moídos em óleo. Os pigmentos e as cargas utilizadas variavam bastante de acordo com os diferentes autores. Filipe Nunes indicava a utilização de uma mistura de terra de Sintra, ou outra cor<sup>700</sup>. Baptista de Almada referia o uso de bolo arménio e almagre (ocre vermelho), aos quais se podiam adicionar restos de tintas velhas tiradas dos pincéis e da paleta, ou na falta destas, terra de Sintra<sup>701</sup>. Ferreira da Silva dava informações mais específicas sobre as cores a utilizar nas camadas de preparação: alvaiade (branco de chumbo), utilizado numa maior proporção, ao qual se juntavam ocre escuro, ocre claro, almagre, zarcão, sombra de Colónia, preto de Itália e, fezes de ouro (litargírio), utilizadas como secante<sup>702</sup>. Apesar de especificar os pigmentos a utilizar, este autor referia que não era necessário ter particular cuidado com os componentes destas camadas:

*Não ha obrigação alguma de calcular-se a quantidade das tintas, que entrão no aparelho para as Pinturas a oleo [...]. As pessoas hospedes da Pintura tomão o aparelho pela mesma Pintura, e exigem hum calculo minucioso dos seus constituintes: para responder-lhes basta dizer-lhes, que examinem os aparelhos sobre que tem pintado todos os Pintores, e verão se acaso encontrão algum que se assemelhe a outro, o que não aconteceria se fossem escrupulosamente calculados. [...] O que só se exige dos aparelhos he que os seus constituintes sejam mineraes, por terem mais consistencia<sup>703</sup>.*

Em 1886, Manuel de Macedo indicava apenas a utilização de branco<sup>704</sup> e, em 1898, referia especificamente o branco de zinco<sup>705</sup>. De acordo com Leslie Carlyle, a utilização de branco de zinco como substituto de branco de chumbo aparecia igualmente referido nas fontes inglesas já perto do final do século XIX, apesar de lhe ser reconhecido um deficiente poder de cobertura<sup>706</sup>. A recomendação do uso de pigmentos brancos por Macedo parece indicar a preferência deste autor por camadas de preparação totalmente brancas. De facto, em 1895 reprovava o uso de camadas escuras que dizia comprometerem a harmonia da pintura já que, sobre elas, os tons escureceriam todos por igual<sup>707</sup>. Apesar disso, Macedo reconhecia que muitos artistas as utilizavam de modo a evitar uma

<sup>700</sup> Nunes e Ventura, [1615] 1982: 101.

<sup>701</sup> Almada, 1749: 182.

<sup>702</sup> Silva, 1817: 93. Sobre estes pigmentos ver Anexo 8.

<sup>703</sup> Silva, 1817: 93.

<sup>704</sup> Macedo, 1886: 44.

<sup>705</sup> Macedo, 1898: 9.

<sup>706</sup> Carlyle, 2001: 173.

<sup>707</sup> [Macedo], 1895a: 32.

demasiada sobreposição de tintas escuras, precaução que se justificava já que, segundo ele, o empaste dos tons escuros acelerava a *ruína de qualquer quadro*.

Bouvier<sup>708</sup>, Mérimée<sup>709</sup> e Paillot de Montabert<sup>710</sup> faziam referência à utilização de *blanc de ceruse* (cerusa, carbonato básico de chumbo). Segundo Mérimée, este branco consistia num branco de chumbo, proveniente sobretudo da Holanda, de inferior qualidade e, por isso, era particularmente utilizado nas camadas de preparação<sup>711</sup>. O mesmo autor referia que este pigmento era muitas vezes misturado com cré, sendo que o que era produzido na Alemanha tinha muitas vezes adicionado uma grande proporção de sulfato de bário. Bouvier alertava, contudo, que por se tratar de um branco de chumbo, a cerusa era sempre prejudicial às cores da pintura<sup>712</sup>.

Bouvier apresentava três tipos diferentes de camadas de preparação<sup>713</sup>. Uma composta por cerusa ao qual se adicionava um pouco de preto de vides, um preto azulado bastante difícil de moer finamente<sup>714</sup>, ou outro qualquer preto. Esta preparação acinzentada tinha, segundo Bouvier, o inconveniente de não se prestar à pintura com cores quentes<sup>715</sup>. A segunda proposta era de cor rosada, feita com ocre vermelho e um pouco de preto. A última, de cor alaranjada, composta por ocre amarelo claro e um pouco de ocre vermelho, era a que preferia por ser harmoniosa e quente.

Os autores franceses, no início do século XX, parecem dar preferência às camadas de tons mais claros. Harreux, em 1901, sugeria a opção pelas de um tom cinzento claro ou mesmo branco<sup>716</sup>. Segundo ele, as camadas escuras tinham o inconveniente de fazer escurecer rapidamente a pintura sobreposta, especialmente a que era composta com pouco corpo de tinta, como os esquiços ou as *pochades*. Também Moreau-Vauthier, em 1913, reprovava as camadas escuras que, segundo ele, apresentavam falta de consistência e sobre as quais a pintura ganhava pouco a pouco um tom uniforme<sup>717</sup>. Porém, para o mesmo autor, as camadas brancas também tinham inconvenientes já que, embora permitissem maior transparência da pintura, os tons claros da pintura, sobre elas, perdiam boa parte da sua frescura. Como tal, mostrava preferência pelas camadas feitas com um “meio tom”, como as que dizia terem sido utilizadas pelo pintor Gêrome.

Nos registos referentes à aquisição de materiais para a execução das camadas de preparação encontrados nos livros de contabilidade da ABAL (ver tabela 3.1), era indicada apenas a compra de alvaiade. Contudo, isto não significa que as camadas de preparação executadas nesta Academia fossem totalmente brancas, uma vez que lhes poderiam ser

---

708 Bouvier, 1827: 568.

709 Mérimée, 1830: 242.

710 Paillot de Montabert, 1829: 160.

711 Mérimée, 1830: 223.

712 Bouvier, 1827: 570.

713 Bouvier, 1827: 568-570.

714 Bouvier, 1827: 79.

715 Bouvier, 1827: 572.

716 Harreux, 1901b: 44.

717 Moreau-Vauthier, 1913: 147-148.



adicionados outros pigmentos, obtidos, por exemplo, com restos de tintas da paleta e dos pincéis, tal como se viu anteriormente ser indicado por Baptista de Almada.

**Tabela 3.1** Registos da compra de materiais para a execução das camadas de preparação na ABAL

Data	Materiais	Finalidade	Fornecedor	Fonte
1838-39	gesso de pintor brocha óleo de sementes de dormideiras	Aula de Pintura de Paisagem		<i>Livro de receitas e despesas</i> , vol. II, 1837-1844, cota: 1-A-SEC.38
1840	alvaiade óleo brocha	Aula de Pintura de Paisagem		<i>Livro de receitas e despesas</i> , vol. II, 1837-1844, cota: 1-A-SEC.38
1842	alvaiade óleo de nozes óleo de linhaça	Aparelho dos panos para a cópia do quadro <i>A transfiguração</i>		<i>Livro de receitas e despesas</i> , vol. II, 1837-1844, cota: 1-A-SEC.38
1848	alvaiade óleo de linhaça água rás fezes pincel brocha	Pintura do modelo de frontão do Teatro da Senhora D. Maria II	droguista	<i>Livro de receitas e despesas</i> , vol. III, 1844-1849, cota: 1-A-SEC.37
1849	alvaiade ordinário óleo de linhaça retalho de pelica brocha	Aparelho de três quadros da Aula de Pintura Histórica	droguista	<i>Livro de receitas e despesas</i> , vol. III, 1844-1849, cota: 1-A-SEC.37
1852	alvaiade moído a óleo	Aparelho de três panos para a cópia de três quadros de que estão encarregues os artistas de Pintura Histórica	droguista	<i>Livro de receitas e despesas</i> , vol. IV, 1849-1855, cota: 1-A-SEC.39

Relativamente ao óleo utilizado, os autores portugueses referidos indicavam apenas o uso de óleo de linhaça nas camadas de preparação. Em França, Bouvier recomendava a utilização de óleo de nozes que deveria ser bem claro<sup>718</sup>, e Paillot de Montabert referia que podia ser utilizado qualquer óleo: de linhaça, de papoila, de nozes ou outro<sup>719</sup>. As indicações deste autor parecem ter maior correspondência com o que era praticado na ABAL. Como se pode ver na tabela 3.1, nos registos de contabilidade há referências à utilização tanto de óleo de linhaça, como de óleo de nozes e óleo de *sementes de dormideira* (papoila).

Vários autores alertavam para os inconvenientes da utilização do óleo nas camadas de preparação. Manuel de Macedo referia que poderia escurecer e produzir alterações nas algumas cores<sup>720</sup>. Paillot de Montabert apontava esses mesmos motivos e recomendava

<sup>718</sup> Bouvier, 1827: 571.

<sup>719</sup> Paillot de Montabert, 1829: 160.

<sup>720</sup> Macedo, 1898: 10.

que as camadas de preparação feitas com óleo não fossem aplicadas em telas muito finas, tafetás e papéis, embora, fossem indispensáveis nas telas mais grossas<sup>721</sup>.

Para contrariar os efeitos negativos do uso do óleo, Vibert aconselhava antes o uso da cola, desde que bem escolhida<sup>722</sup>. O mesmo havia já sido anteriormente sugerido por Bouvier que apontava a cola de amido e uma boa farinha como os melhores ingredientes para execução das camadas de preparação<sup>723</sup>. De acordo com este autor, este método reunia várias vantagens: evitava os efeitos negativos do uso da cerusa; permitia a execução da pintura ao fim de algumas horas sem o risco de alteração da cor; e garantia maior conservação à pintura já que o óleo das tintas era absorvido pela camada de preparação.

Ao contrário, para Manuel de Macedo esses eram motivos para que não se utilizasse exclusivamente a cola:

*Os aparelhos preparados unicamente a têmpera, tornam-se demasiado absorventes, e a tinta, quanto mais solidamente empastada fôr, privada do oleo que o aparelho lhe terá sugado, mais depressa virá a estalar, a desagregar-se em escamas*<sup>724</sup>.

Como tal, recomendava a utilização de *aparelhos mistos*, com cola e óleo<sup>725</sup> que, segundo ele, permitiam o equilíbrio dos elementos e a neutralização das causas que podiam prejudicar a pintura<sup>726</sup> :

*Esta especie de aparelho offerece resistencia, visto que a contracção e a dilatação respectiva do branco a colla e do branco a oleo se operam sempre em sentidos contrarios: um segura o outro, – o que evita os estalados da pintura, produzidos já pela humidade, já pelo calor excessivo*<sup>727</sup>.

Relativamente ao uso de secantes, apenas Ferreira da Silva indicava a utilização de fezes de ouro (litargírio) nas camadas de preparação. Esta prática poderá ter sido adotada na ABAL já que, como se pode ver na tabela 3.1, há um registo de 1848 indicando a compra de fezes para a preparação das telas.

Segundo Mérimée, em 1830, cinquenta anos antes o litargírio tinha sido usado para ajudar a secagem das preparações<sup>728</sup>, embora não o recomendasse. Segundo ele, as pinturas executadas sobre este tipo de camadas de preparação ficavam com a superfície coberta com pequenos grãos salientes provenientes do litargírio mal moído.

---

<sup>721</sup> Paillot de Montabert, 1829: 159.

<sup>722</sup> Vibert, 1891: 168.

<sup>723</sup> Bouvier, 1827: 573.

<sup>724</sup> Macedo, 1898: 10.

<sup>725</sup> Ver Anexo 7.

<sup>726</sup> Macedo, 1898: 10.

<sup>727</sup> Macedo, 1886: 44.

<sup>728</sup> Mérimée, 1830: 243.

Sobre a textura das camadas de preparação Bouvier<sup>729</sup> e Paillot de Montabert<sup>730</sup> mostravam preferência por camadas lisas. O primeiro sugeria a sua aplicação com uma lâmina de ferro, buxo ou corno e Montabert indicava o uso do pincel para a última camada. Em Portugal, tal como havia indicado Filipe Nunes<sup>731</sup>, também Ferreira da Silva aconselhava a utilização do *colherim de estucador* ou da faca de tintas de modo a obter-se uma superfície bastante lisa<sup>732</sup>.

Os critérios quanto à textura final da preparação parecem ter mudado no final do século XIX. Manuel de Macedo, ao contrário dos autores anteriores, reprovava a aplicação de camadas muito lisas que, segundo ele, dificultavam o trabalho e não seriam a melhor opção para receber a pintura. Ainda que as superfícies lisas da preparação facilitassem a execução de acabamentos, Macedo destacava as vantagens da textura mais áspera na modelação dos volumes na pintura:

[...] *Sobre a qual [tela áspera] as tintas, fundindo melhor entre si, obrigam a pintar com mais largueza e comunicam aos planos modelados mais volume, por isso que apresentam menos incisivas as arestas das respectivas superfícies, circunstancia de que resulta maior magia de efeito: este tende a aumentar á medida que a visão se torna distante, favorecendo, portanto, o vigor de colorido*<sup>733</sup>.

Como tal, recomendava a utilização de uma broxa de sedas ásperas e curtas<sup>734</sup> que conferia uma textura granulada, ideal para receber o esboço<sup>735</sup>. Este utensílio parece ter sido o mais frequentemente usado para a aplicação das camadas de preparação, de acordo com os registos da ABAL, expostos na tabela 3.1.

Não foram encontradas, nas referências escritas em português identificadas, quaisquer instruções quanto ao grau e tempo de secagem das camadas de preparação. Em França, Paillot de Montabert indicava ser necessário deixar-se secar por muito tempo as telas preparadas com óleo<sup>736</sup>. Também Vibert reforçava esta ideia dizendo que as telas precisavam de dois ou três anos com a preparação exposta ao ar antes de poderem ser usadas<sup>737</sup>. Robert, pelo contrário, advertia que deixar secar completamente a camada de preparação era um erro já que assim a pintura permanecia à superfície. Recomendava antes a execução da pintura sobre camadas de preparação recentes, que permitiam que a tinta se incorporasse completamente na preparação<sup>738</sup>. A exceção, indicava, eram os

729 Bouvier, 1827: 569.

730 Paillot de Montabert, 1829: 160.

731 Nunes e Ventura, [1615] 1982: 102.

732 Silva, 1817: 94.

733 [Macedo], 1895a: 32.

734 Macedo, 1898: 10.

735 Macedo, 1886: 44.

736 Paillot de Montabert, 1829: 160.

737 Vibert, 1891: 168.

738 Robert, 1912: 71.

painéis de madeira nos quais se deveria deixar secar completamente as camadas de preparação.

### 3.2.3 Disponibilidade e utilizações

Segundo registos de contabilidade da ABAL da década de 1840, os suportes eram preparados na Academia por um funcionário destinado a essa função, chamado de *pintor de brocha* ou *brochante*<sup>739</sup>. A este cabia a função de colocar a tela na grade e de aplicar as camadas de preparação<sup>740</sup>. Esta prática terá permanecido durante todo o século XIX. Veja-se que, tal como foi exposto anteriormente, ainda das décadas de 1880 e 1890 há vários registos da execução desses trabalhos pelo funcionário Francisco Solano dos Santos<sup>741</sup>.

Da APBA foi identificado um único registo do pagamento a um *homem que aparelhou 6 pannos*, em 1855<sup>742</sup>. Fica-se assim sem saber se nesta Academia seria prática comum a encomenda do trabalho de aplicação das camadas de preparação nos suportes, ou se estes eram adquiridos já preparados.

Não se sabe se seria prática comum os pintores prepararem os seus próprios suportes. Como vimos no capítulo anterior, é possível que a preparação dos suportes para a pintura constituísse matéria a lecionar aos alunos do primeiro ano dos cursos de Pintura, como prova o relatório de 1837 da APBA<sup>743</sup>. Contudo, segundo Ferreira da Silva, a aplicação das camadas de preparação nunca seria um trabalho desenvolvido pelos pintores: *os aparelhos jamais são feitos pelos Pintores, e se incubem estes trabalhos a homens que nada intendem de Pintura*<sup>744</sup>. Esta afirmação comprova a atribuição desta tarefa possivelmente aos designados “pintores de brocha”, tal como se praticava na ABAL. A existência de profissionais dedicados à preparação das telas foi confirmada por Brusquetas-Galán, em 2002, que dava conta que em Espanha, desde o século XVII, este trabalho era atribuído aos *aparejadores de lienzo*, que se pode traduzir por “preparadores de telas”<sup>745</sup>. Repare-se igualmente que, em 1836, o pintor e restaurador italiano Luiz Tirinnanzi, estabelecido em Lisboa no largo de S. Carlos, anunciava aceitar trabalhos de *aparelhar pannos a oleo*<sup>746</sup>.

739 *Livro de receitas e despesas*, vol. III, 1844-1849, cota: 1-A-SEC.37. Acessível no Arquivo da ANBA.

740 Sobre os profissionais dedicados à preparação dos suportes ver: Stols-Witlox, 2014: 213-227.

741 *Livro de folhas de receitas e despesas*, Vol. IV, 1887-1893, cota: 1-B-SEC.136. Acessível no Arquivo da ANBA.

742 *Documentos de despesa*, 1845-1911, cota: 245. Acessível no Arquivo da FBAUP.

743 Ver Anexo 2.

744 Silva, 1817: 93.

745 Brusquetas-Galán, 2002: 314, cit. por Stols-Witlox, 2014: 215.

746 Ver 4.1.4 e Anexo 21, F. 57.

Como se pode ver, no Anexo 4, no século XIX havia uma larga disponibilidade no comércio de suportes com camadas de preparação já aplicadas. Segundo Pascal Labreuche a primeira referência conhecida sobre a venda de telas preparadas, prontas a utilizar, aparece na obra de Roger de Piles de 1684<sup>747</sup>.

A aquisição de telas já aparelhadas terá sido prática na APBA desde a década de 1840, como testemunham os documentos de despesa e de requisição de material<sup>748</sup>. Na ABAL só foram identificados documentos que informam da compra de telas já com camadas de preparação aplicadas a partir de 1855<sup>749</sup>. Apesar disso, como foi dito acima, alguns suportes continuavam a ser preparados na Academia.

O comércio fornecia igualmente telas sem camada de preparação aplicadas e, como tal, era possível que alguns artistas preferissem aplicá-las eles mesmos ou mandar aplicá-las. Esta hipótese é reforçada por uma passagem de um diário do pintor e professor de pintura na APBA, Francisco José Resende, de 1883: *se estiver sêco o aparelho p.<sup>a</sup> o retrato do D.or Adriano, antigo Comissario de Policia, principal'o-ei [...]*<sup>750</sup>.

Tal como referiram Mayer e Myers a respeito dos pintores americanos, a facilidade em adquirir telas preparadas, prontas a usar, poderia ser irresistível para os pintores. Contudo, a opção por estas telas ou por aplicar eles mesmos as camadas de preparação dependeria muito do seu tempo disponível, da sua localização e da sua capacidade financeira<sup>751</sup>.

Apesar de não ter sido encontrada nenhuma fonte documental que o sustente, é igualmente possível que alguns pintores tenham modificado os suportes comercialmente preparados de acordo com as suas necessidades<sup>752</sup>. Esta prática foi verificada, por exemplo, por Mercês Lorena em cinco pinturas de Columbano<sup>753</sup>. De acordo com esta autora, o pintor adquiria as telas já com camada de preparação e sobre ela colocava, ou mandava colocar, uma segunda camada mais branca aplicada com a moldura colocada.

Não se encontraram informações relevantes sobre as preparações aplicadas pelos produtores de materiais de pintura. Vibert referia que para acelerar o tempo de secagem dos óleos os fabricantes usavam diversos meios: substituíam uma parte do óleo por essência de terebintina e utilizavam óleo cozido com litargírio, terra de sombra e ocre vermelho misturado com branco<sup>754</sup>. Para manter a flexibilidade das camadas de preparação, o mesmo autor indicava que os produtores adicionavam cola de mucilagem, como a de grão de linho, baba de caracol, mel ou leite de figo. Segundo Vibert, para tornar o processo mais económico, os fabricantes substituíam o branco de chumbo por cré, brancos

747 Labreuche, 2011: 71.

748 Ver Anexo 5.

749 Ver Anexo 5.

750 Resende, F. J. 1883 Fev. 10 [Diário]. Transcrito por Mourato, A., 2000, vol. III: 97.

751 Mayer e Myers, 2011: 150.

752 A aplicação de camadas de preparação adicionais pelos pintores, no contexto internacional, foi reportada, por exemplo, por Carlyle, 2001: 174-75 e Stols-Witlox, 2014: 222-223.

753 Lorena, M. 2010: 87.

754 Vibert, 1891: 104.

de Troyes, brancos de Espanha, do Bougival, etc<sup>755</sup>. Como resultado, segundo este autor, as pinturas executadas sobre estas camadas de preparação tinham tendência para estalar.

No catálogo da companhia Winsor & Newton de 1863 são dadas garantias quanto à estabilidade das camadas de preparação aplicadas nas telas: *prepared in a superior manner, and warrented prepared to keep any lenght of time without cracking*<sup>756</sup>. No catálogo da mesma companhia, de 1896, a qualidade das preparações era também reforçada:

*The superior method in the preparation adopted by Winsor & Newton, Limited, materially enhances the quality of their Artists' Canvas. – “It is dried slowly and without the aid of artificial means”, thus the adhesion of the surface of preparation to the ground of raw Canvas is so intimate and thorough as to preclude the possibility of its peeling up or becoming detached in any way*<sup>757</sup>.

No mesmo catálogo, relativamente aos cartões e aos suportes em madeira, quando disponíveis com camada de preparação aplicada, apenas era indicada a cor desta, neste caso sempre branca<sup>758</sup>. Porém, encontravam-se disponíveis no comércio suportes preparados com camadas de preparação de outras cores, nomeadamente cinzentas e amareladas, tal como se pode ver nas imagens 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.6, 3.7 e 3.8 que mostram os suportes pertencentes à coleção de materiais de pintura do Palácio Nacional da Ajuda. Como notaram Bomford, et al., a cor da camada de preparação podia ter particular importância já que alguns pintores a usavam como parte integrante da composição final<sup>759</sup>.

Tal como se pode ver no Anexo 4, segundo os suportes apresentados por Robert<sup>760</sup>, em 1912, estavam disponíveis no comércio camadas de preparação com diferentes espessuras e texturas. A designação francesa *à grain*, ou a inglesa *single-primed*<sup>761</sup>, referia-se a uma camada fina que deixava à mostra a textura da tela, tal como indicaram Bomford, et al<sup>762</sup>. As designações *lisse* e *double-primed* correspondiam, segundo os mesmos autores, a uma camada lisa sem que ficassem visíveis as irregularidades da tela<sup>763</sup>. Jopling, no seu manual de 1891, recomendava a utilização de uma *single primed canvas* para os estudos, já que, segundo ela, era mais fácil trabalhar nestes suportes. Caso se

755 Vibert, 1891: 165.

756 Winsor & Newton, 1863: 116.

757 Winsor & Newton, 1896: 98.

758 Winsor & Newton, 1896: 103-104.

759 Bomford, et al., 1990: 47.

760 Robert, 1912: 73.

761 Winsor & Newton, c. 1896: 101.

762 Bomford, et al., 1990: 47.

763 Bomford, et al., 1990: 47.

pretendesse que a pintura parecesse mais sólida, Jopling sugeria o uso de uma *double primed*<sup>764</sup>.

### 3.3 Pigmentos, cores e tintas

#### 3.3.1 Terminologia

O estudo dos pigmentos e das cores que se apresenta nos Anexos 8 e 9 colocou em evidência os problemas de interpretação que alguns termos utilizados nas fontes documentais colocam. De facto, este aspeto havia já sido referido por autores como M. Elisabete Padinha<sup>765</sup>, António João Cruz<sup>766</sup> e Sónia Barros dos Santos<sup>767</sup> que identificaram as dificuldades na atribuição de significados relativamente à terminologia utilizada nas fontes portuguesas para designar os diferentes materiais da cor. As mesmas dificuldades foram expressas no contexto internacional por autores como Leslie Carlyle<sup>768</sup> e Mark Clarke<sup>769</sup>. Todos estes autores demonstraram que a nomenclatura das cores está longe de ser clara e objetiva, podendo uma designação referir mais do que um material e o mesmo material ter mais do que uma designação, tal como este estudo também vem mostrar. Contudo, este problema não parece ser contemporâneo, uma vez que já no século XIX alguns autores chamavam a atenção para a confusão de designações dadas às cores. Por exemplo, Paillot de Montabert no seu manual publicado em 1829, deixava já um elucidativo desabafo sobre o caos com que se revestia a questão dos termos, referindo-se neste caso aos vermelhos, mas que pode ser transposto para todas as outras cores:

*Les modernes ont laissé admettre beaucoup de noms peu significatifs au sujet des diverses espèces de rouges; c'est ainsi qu'ils disent: brun-rouge, rouge de Prusse, d'Angleterre, de Perse; ils disent encore: le rouge indien, le rouge de Venise, le rouge-brun d'Espagne, le rouge de montagne, etc. Ces dénominations ne désignent ni la teinte, ni le lieu précis, ni la matière de ces rouges; ont doit donc convenir qu'une certaine barbarie domine encore ces classifications. Les naturalistes ont craint d'être mal compris par les peintres; les physiciens n'ont point connu l'optique véritable des couleurs; le peintres ne sortent pas du vocabulaire routinier des ateliers et des marchands de couleurs intéressés à maintenir cet imbroglio; en sorte que les étymologistes ont encore beaucoup à faire au sujet de la véritable nomenclature des couleurs matérielles. Les mots rouge minéral ne désignent ni le fer, ni le plomb, ni le mercure: les termes vermillon, cinabre, orpin rouge, éthiops martial calciné, colcotar, etc., ne signifient*

764 Jopling, 1991: 28.

765 Padinha, 1975.

766 Cruz, 2006; Cruz, 2007a; Cruz, 2007b; Cruz, 2009a; Cruz, 2009b.

767 Santos, 2012: 151-154.

768 Carlyle, 2001; Carlyle, et al., 2011.

769 Clarke, 2009. Ver também: Gramatke, 2008.

*rien de positif. On fabrique à Paris du vermillon dit de la Chine; on fabrique de la mine-orangé; enfin aujourd'hui on vent aux artistes beaucoup de couleurs que les uns appellent des mars, les autres des ocres, mais sans employer aucune désignation caractéristique ou chromatique, qui puisse aider dans la pratique du coloris*<sup>770</sup>.

Tal como no contexto internacional, também no caso português a dificuldade de interpretação dos termos para referir pigmentos e cores é acrescida pela grande variedade de grafias com que o mesmo nome é apresentado nas fontes documentais. Veja-se, por exemplo, que foram identificadas dez diferentes grafias para designar o pigmento amarelo ouropigmento: *auripigmento*, *auripigio*, *ouro pimenta*, *ouropimenta*, *ouro pimente*, *ouro pimento*, *orpiment*, *orpin*, *orpin*, *oiro-pigmento*. Este mesmo pigmento surge também com outros nomes, tais como, *rosalgar amarello*, *amarello da Russia*, *amarello rei* e *amarello real*. Para além destes, em Portugal e em Espanha, o ouropigmento podia também ser designado por *jalde*, que se escrevia ainda com as grafias de *ialde*, *yalde* e *jalne*.

Contudo, verificou-se que o termo *jalde* ou *jalne* nem sempre era sinónimo de um pigmento específico mas que também servia para designar simplesmente a cor amarela. Veja-se que, num dicionário de 1813, *jalde* era descrito como um termo derivado das palavras francesas *jaulne* e *jaune* e sinónimo de “amarelo”<sup>771</sup>. De facto, outras designações como *jalde italiano* e *jalde de Napoles* igualmente identificadas, referem-se ao pigmento amarelo de Nápoles.

Outros exemplos desta situação é a palavra *alvaiade* que era usada para designar o pigmento branco de chumbo mas que também poderia indicar apenas uma cor ou tom branco. O mesmo acontecia com o termo *anil*. De acordo com Eastaught et al. este nome derivou do termo árabe *al-nil* que significava “azul escuro”, tendo sido adotado pelos portugueses a partir do norte de África e tornando-se, a partir do século XVII, a designação em francês e em português para o índigo<sup>772</sup>. Contudo, nalguns casos, o significado original da palavra anil manteve-se em uso, para indicar a cor azul<sup>773</sup>.

No período estudado, não foram identificados na documentação consultada nenhuns pigmentos ou cores exclusivamente usados em Portugal. Contudo, alguns nomes destes materiais parecem ter sido específicos da língua portuguesa. Era o caso, por exemplo, dos *pós de sapatos*, designação curiosa usada para referir o pigmento negro de fumo. Em 1884, José Júlio Rodrigues apresentava uma justificação para a origem deste nome e insurgia-se contra o seu uso:

<sup>770</sup> Paillot de Montabert, 1829: 284-285.

<sup>771</sup> Silva, 1913, Vol. II: 186.

<sup>772</sup> Eastaught, et al., 2004: 13.

<sup>773</sup> Almeida e Brunswick, 1898: 203.



*Esta designação é conhecida entre nós pelo nome vulgar e commercial de «pós de sapatos», denominação além de comica extravagante, pintando ao vivo o nosso atraso fabril. É sem duvida Portugal o unico paiz do mundo, a quem cabe a gloria de tão singular alcunha, dada a um producto precioso que, antes de ser graxa, é muita outra cousa, muito mais util do que este verniz, embora destinado ao aformoseamento do calçado indigena. Deve por isso banir-se da lingua portuguesa, e das terras onde esta se falla, aquella ridicula designação, que só prova ignorância e falta de adiantamento, indesculpaveis na época presente*<sup>774</sup>.

Outro exemplo é o do termo *verdaxo* ou *verdacho*, igualmente utilizado em Espanha. Porém, neste caso a interpretação do seu significado é mais complexa. De acordo com Ferreira de Seabra na introdução da obra de Saldanha, de 1817, este pigmento era *um oxido de cobre artificial pelo vinagre*, ou seja verdigris ou verdete preparado<sup>775</sup>. Contudo, no índice da Pauta Geral das Alfândegas, de 1861, o *verdacho* era incluído no grupo das terras corantes, podendo portanto corresponder ao pigmento terra verde. Em 1886, Manuel de Macedo apresentava um termo semelhante – *verdaccio*, mas neste caso, segundo ele, tratava-se de outro nome para o verde de Scheele<sup>776</sup>.

De facto, a interpretação da terminologia portuguesa para os pigmentos verdes revelou-se particularmente complexa. Um outro exemplo é o do nome “verde inglês”. Em 1879, esta cor foi referida por Ramalho Ortigão na sequência de uma divergência de opinião com Miguel Ângelo Lupi, surgida a partir das obras dos concorrentes a bolseiros do estado, os alunos da ANBA, Artur Loureiro, Ernesto Condeixa e Columbano. Numa das respostas a Lupi, Ramalho ironicamente afirmava: *Disse-lhe que o corpo docente da Academia pinta árvores de chocolate empregando o cacau em vez do verde inglês dando-nos um comestível em vez de um quadro*<sup>777</sup>. Com isto o escritor dizia que os professores da Academia (referindo-se particularmente a Tomás da Anunciação) deveriam pintar as árvores, não com terra de Siena que anteriormente referira<sup>778</sup>, mas sim, com cores *convencionais*, usando para isso o verde inglês. Mas em que é que consistia este verde?

Em 1853, o catálogo da drogaria Serzedello listava o *verde chrome inglez*<sup>779</sup>. Um ano depois, um registo de contabilidade da ABAL indicava a compra de *verde inglez* a essa mesma drogaria<sup>780</sup>. Isto pode indicar que o “verde inglês” e o “verde de crómio inglês” eram o mesmo pigmento, possivelmente um verde de crómio. De acordo com Vibert, em 1891, o verde inglês consistia numa mistura de azul da Prússia com amarelo de cró-

774 Rodrigues, 1884: 82.

775 Saldanha, 1814: 6.

776 Macedo, 1886: 35.

777 Ortigão, 1947: 27. Publicado originalmente no *Diário da Manhã* de 23 de Fevereiro de 1879.

778 Ortigão, 1947: 25. Publicado originalmente no *Diário da Manhã* de 21 de Fevereiro de 1879.

779 Sezedello & C.<sup>a</sup>, 1853:14.

780 *Correspondência recebida*, Vol. II, 1856-1880, cota: 3-A-SEC.54. Acessível no Arquivo da ABAL.

mio<sup>781</sup>, também designado verde cinábrio ou verde "milory". A mesma informação constava no catálogo da Favrel Lisbonense de cerca de 1913-1920<sup>782</sup>. Contudo, anteriormente, num manual de química publicado em Portugal em 1884, o verde inglês era apresentado como uma mistura de verde de Scheele (um verde de cobre) com sulfatos de bário e cálcio<sup>783</sup>. A tradução do tratado de Fleury, de 1903, dava essa mesma informação, mas também indicava que a designação de verde inglês correspondia a uma grande variedade de misturas<sup>784</sup>. Mais recentemente, Eastaugh et al. sugerem quatro diferentes interpretações para este nome: malaquite, verde esmeralda, verde cinábrio ou verde de Scheele<sup>785</sup>. De facto, o verde inglês aparece indicado em todos os catálogos e listas de preços de fornecedores identificados desde 1853. Contudo, como se deverá interpretar este termo uma vez que nas fontes escritas a composição varia mas a designação se mantêm?

O problema da interpretação da terminologia é, no contexto português, agravado pela ausência de uma sistematização do vocabulário técnico e, possivelmente, pelos erros de tradução das obras estrangeiras, tal como havia referido M. Elisabete Padinha, em 1975:

*[...] os problemas enunciados agravam-se ainda no caso da língua portuguesa, como é sabido é exíguo o seu vocabulário técnico em geral. [...] se a falta de termos técnicos já de si constitui uma grande dificuldade de linguagem, a má tradução que muitas vezes se faz de obras estrangeiras (que constituem a base de estudo neste campo), mais correntemente em inglês e francês, induz muitas vezes a erros graves*<sup>786</sup>.

### 3.3.2 Adultrações e substituições

De acordo com Mark Clarke, o problema da terminologia tornou-se mais acentuado durante o século XIX, quando novos pigmentos foram descobertos e as tintas estavam disponíveis prontas a usar no comércio, muitas vezes com formulações desconhecidas<sup>787</sup>. O mesmo autor indicava que havia então preocupações quanto à ambiguidade da informação contida nos rótulos dos materiais comercializados<sup>788</sup>. Sobre isso Vibert, em 1891, expunha um extenso comentário, que aqui se cita quase na íntegra pela forma elucidativa como a questão é colocada:

---

<sup>781</sup> Vibert, 1891: 290.

<sup>782</sup> Varela, s. d. [c. 1913-1920]: 67.

<sup>783</sup> *Chimica Inorganica*, 1884: 57.

<sup>784</sup> Fleury, 1903: 45.

<sup>785</sup> Eastaugh, et al, 2004: 150.

<sup>786</sup> Padinha, 1975: 11.

<sup>787</sup> Clarke, 2009: 160.

<sup>788</sup> Clarke, 2009: 160.

*Il suffit que les peintres exigent, lorsqu'ils achètent un tube de couleur, que l'étiquette porte, à côté du nom usuel de cette couleur, sa formule chimique [...].*

*De cette façon, si le marchand ne fournit pas ce qu'il annonce, il peut être traduit en justice, ainsi que tous falsificateurs: il y a tromperie sur la qualité de la merchandise. Tandis qu'actuellement on ne peut même pas se plaindre, attendu que les dénominations de laque capucine, laque géranium, rose de Chine, qu'il donne à des produits quelconques, ne engagent à rien, pas plus que celles de jaune d'or, vert-malachite, rouge de Venise, etc.*

*En effet, vous achetez un tube de bleu céleste: ce bleu est fait avec du bleu de Prusse ou n'importe quoi, cela ne regarde personne, le marchand peut appeler du bleu céleste ce qu'il lui plaît. Vous l'avez trouvé suffisamment céleste vous-même, puisque vous l'avez pris. Si cependant les artistes, s'apercevant que ce bleu céleste n'est pas solide, en arrivent un jour à n'en plus vouloir, on le débaptise et il reparaît, avec plus ou moins de blanc, sous le noms de bleu d'azur, bleu paon, bleu turquoise, bleu saphir, bleu de Smyrne, etc. On est enconre loin d'avoir épuisé tous les noms de pierres précieuses, de fleurs, de villes, d'oiseaux dont se compose le vocabulaire des marchands de couleurs et quand la réforme que nous proposons n'aurait pas d'autre résultat que de rendre inutiles toutes ces appellations fantasistes, elle rendrait déjà un grand service, car le nombre en va toujours croissant dans des proportions ridicules. [...]*

*Au point de vue technique, il est aussi impossible de s'entendre, si chacun donne à la même substance des noms différents ou le même nom à des substances différentes. Ainsi, un auteur en qui vous avez toute confiance vous affirme que le vermillon est solide: vous vous en servez donc, mais au lieu de sulfure de mercure qu'on vous a conseillé, c'est de l'iodure de mercure, ou du minium teinté par l'éosine ou toute autre chose qu'on vous donne sous ce nom de vermillon: nom seulement on vous vend à raison de 15 francs le kilogramme ce qui vaut 40 sous, mais on compromet votre ouvre. C'est une escroquerie et un abus de confiance, qui ne pourront plus se produire si vous achetez vos couleurs sous leurs noms véritables<sup>789</sup>.*

---

789 Vibert, 1891: 100-102.

A questão das adulterações que Vibert reportava havia já sido anteriormente apresentada por autores como Mérimée, em 1830 e, posteriormente por Moreau-Vauthier, em 1913. De acordo com estas fontes, a falsificação e a substituição de materiais mais caros, de melhor qualidade, por outros de qualidade inferior e mais baratos parecia ser uma prática comum por parte dos fabricantes de cores<sup>790</sup>. Esta informação foi igualmente confirmada por um dicionário de adulterações e falsificação de diversas substâncias, nas quais se incluem pigmentos, publicado entre 1850 e 1852 pelo químico francês Chevallier<sup>791</sup>.

Na tradução do tratado de Fleury, publicada em Portugal em 1903, a questão da falsificação dos materiais da pintura era consistentemente reportada. Fleury indicava que o desconhecimento e a falta de preocupação dos pintores facilitaria a fraude por parte de quem os vendia:

*Actualmente compra-se tinta a olhos fechados, no primeiro mercador que apparece; ninguém se preoccupa senão com a barateza do preço, sem que se ponha em duvida que n'este ponto mais do que em qualquer outro, se póde enganar, sem perigo, toda a gente até o pintor de profissão, precisamente por ignorancia dos elementos principaes que constituem esta ou aquella côr, por falta de prevenção contra a fraude e pela illusão, proveniente do brilho chimerico d'uma substancia, propria só para desenganos que o vendedor ou o fabricante nunca deixa de pôr aos hombros do comprador, fiado na sua inexperiencia ou ignorancia*<sup>792</sup>.

Mais à frente o mesmo autor dava conta da comercialização de materiais sem qualquer qualidade e sem que houvesse fiscalização nesta matéria:

*Com effeito, cada fabricante tritura a seu modo e opera misturas impossiveis, só sob a direcção unica da sua fantasia. Não existe nenhuma fiscalização n'esta industria, e muitas vezes a côr do mesmo nome, muda de nuance segundo cada fabricante*<sup>793</sup>.

Em Portugal, já em 1816, Tomé Rodrigues Sobral, a propósito das vantagens da aquisição de materiais de pintura produzidos pelo Laboratório Químico da Universidade de Coimbra, reportava a existência no comércio de falsificações:

*Os Artistas acharão por consequencia em o nosso Laboratorio muitos objectos relativos ás suas respectivas Artes preparados com a possivel*

---

790 Esta questão tem vindo a ser extensivamente estudada por autores como: Carlyle, 1993a; Carlyle, 1993b; Carlyle, 1995; Carlyle, 2001: 158; Carlyle, et al., 2011; Clarke, 2009; Towsend, et al., 1995.

791 Chevallier, 1850-52.

792 Fleury, 1903: 15.

793 Fleury, 1903: 50.

*perfeição; e sem que possam rezear aquellas falsificações a que ordinariamente são sujeitos semelhantes objectos no commercio*<sup>794</sup>.

Igualmente, em 1895, Manuel de Macedo demonstrava ter conhecimento desta situação e dava como exemplo o caso francês, onde segundo ele já se exigia a regulamentação do mercado de materiais de pintura:

*Insurgiram-se, ha pouco ainda, os pintores francezes contra a falta de consciencia de alguns preparadores de tintas e drogas, que andam espalhadas no commercio; reclamando do seu governo leis restrictivas e ainda outras providencias*<sup>795</sup>.

Para além do exemplo francês, Macedo dava conta que, em Inglaterra e na Alemanha, algumas escolas de arte tinham montado laboratórios para fabrico de materiais de pintura de qualidade. O mesmo autor acreditava que essas iniciativas tinham servido de exemplo aos fabricantes de tintas, havendo então no comércio materiais que mereciam a confiança dos pintores:



*Os artistas encontram pois actualmente tintas e drogas de absoluta confiança, em Inglaterra, por exemplo no Museu e Escola South-Kensington, como ainda nos estabelecimentos dos mais acreditados fabricantes, cujas tintas apparecem no mercado, apresentando nos respectivos tubos, junto com a designação da côr, a fórmula do preparado chimico*<sup>796</sup>.

De facto, como referiu Mark Clarke, a companhia inglesa Winsor & Newton terá tido consciência dos efeitos no mercado gerados pela desconfiança, da parte dos pintores, quanto aos materiais comercializados e, por isso, decidiu dar informações

**Figura 3.9** Varella, J. N. c. 1913-1920. *A Favrel Lisbonense* [catálogo]. Lisboa: A Editora Limitada, p. 64.

794 Sobral, 1816: 297.

795 [Macedo], 1895a: 32.

796 Macedo, 1898: 8.

sobre a composição dos seus pigmentos nos seus catálogos<sup>797</sup>, como se pode ver, por exemplo, no de 1896<sup>798</sup>. A mesma iniciativa teve a companhia francesa Lefranc que, para além de incluir nos catálogos a composição química das suas cores, passou em 1889 a incluí-la igualmente nos próprios tubos<sup>799</sup>. A qualidade dos produtos comercializados pela Lefranc era atestada por Vibert na sua obra de 1891 onde garantia serem fabricados de acordo com as suas fórmulas e a sua supervisão<sup>800</sup>.

Em 1910, no *O jornal da Mulher* recomendava-se o uso das tintas a óleo da marca Lefranc, comercializadas pela casa Au Petit Peintre, em Lisboa, que *para além de fluidas*, tinham *a grande vantagem de não se alterarem com a acção do tempo*<sup>801</sup>. A companhia Favrel Lisbonense que igualmente comercializava tintas da marca Lefranc referia no seu catálogo de cerca de 1913-1920 que estas eram *as preferidas pelos principaes artistas devido á especial fabricação e á garantia das côres inalteraveis* (Figura 3.9) e fornecia a composição química de cada cor<sup>802</sup>.

### 3.3.3 Preocupações quanto à estabilidade

A adulteração dos pigmentos e a sua substituição no comércio por materiais de inferior qualidade tem implicações diretas na estabilidade das cores utilizadas pelos pintores. As fontes impressas portuguesas consultadas demonstram que havia, por parte dos diversos autores, preocupação com a qualidade dos pigmentos. Saldanha, em 1814, e Ferreira da Silva, em 1817, apresentavam pequenas anotações sobre a durabilidade das cores. Em 1898, Castro Silva classificava as cores em duas categorias: variáveis e invariáveis. Também em 1906 Picotas Falcão, baseando-se na obra de Vibert, fornecia uma lista de cores que podiam ser *empregadas com a maior segurança*<sup>803</sup>. Contudo, foi nas obras de Manuel de Macedo (1885, 1886, 1895a e 1898) que se identificaram as melhores informações sobre a durabilidade das cores, já que o autor as apresenta sistematicamente classificadas de acordo com a sua estabilidade. Em 1885, no seu manual sobre restauro de pinturas e gravuras, recomendava que as tintas fossem escolhidas segundo a sua solidez e acrescentava:

*D'entre os muitos preparados chimicos que constituem as côres usadas na pintura, alguns pela sua tendencia a soffrer alteração já pela acção dos oleos, essências, etc., já pela influencia do ar e da humidade, devem ser excluidos da paleta do restaurador*<sup>804</sup>.

<sup>797</sup> Clarke, 2009: 160.

<sup>798</sup> Winsor & Newton, 1896: XXXI-XXXV.

<sup>799</sup> Lefranc & Bourgeois (a), 2016.

<sup>800</sup> Vibert, 1891: 326.

<sup>801</sup> *O jornal da mulher*, 20 Out. 1910, 8: 59.

<sup>802</sup> Varela, s. d. [c. 1913-1920]: 64-67.

<sup>803</sup> Falcão, 1906: 131-132.

<sup>804</sup> Macedo, 1885: 42.



**Figura 3.10** *O Cardeal D. Henrique recebendo a notícia da morte de D. Sebastião.* 1861. Marciano Henriques da Silva, óleo sobre tela, 174 x 59 cm, DCR-FCT-UNL. Fotografia de Beatriz Crespo, Sílvia Vieira, Teresa Garret e Vera Gomes.

Dez anos depois, em 1895, Manuel de Macedo publicou dois artigos na revista *Arte Portuguesa*<sup>805</sup> onde deixava bem expressas as consequências para a conservação das pinturas resultantes da utilização de materiais instáveis disponibilizados no comércio. Por exemplo, era veemente na advertência contra o uso de betumes que, segundo ele, secavam dificilmente, absorviam as outras tintas e com o passar do tempo estalavam e fendiam<sup>806</sup>.

O conhecimento de Macedo relativamente aos efeitos destes materiais ficou igualmente bem explícito num ofício que dirigiu, em 1912 enquanto diretor interino do MNAA, ao pintor Carlos Reis, então diretor do MNAC, a propósito do estado de conservação da pintura *O cardeal D. Henrique recebendo a notícia da morte de D. Sebastião*, pintada em 1861 por Marciano Henriques da Silva<sup>807</sup> (Figura 3.10). A pintura que então se transferida do MNAA para o MNAC encontrava-se em muito mau estado motivado, segundo Macedo, pelo uso de betume ou asfalto da Judeia:

*[...] O facto de o referido quadro estar retirado da Galeria, haverá quinze anos, por se achar em adiantadissimo estado de ruína, causado, segundo em tempo me informou pessoa autorizada, não só por haver sido pintado com certa precipitação, senão que ainda pelo abuso por parte do*

805 [Macedo], 1895a; [Macedo], 1895b.

806 Macedo, 1898: 18.

807 Esta pintura foi doada pelo MC-MNAC ao Departamento de Conservação e Restauro da FCT-UNL para estudo e análises.

*artista do emprego do betume ou do asfalto da Judêa sobre camadas de tintas ainda não absolutamente enxutas*<sup>808</sup>.

É difícil perceber se a estabilidade dos pigmentos e tintas era uma preocupação dos pintores portugueses. Por um lado não foi encontrada documentação que inequivocamente esclareça esta questão, por outro, mesmo que as análises laboratoriais das pinturas para identificação das paletas dos artistas venham a demonstrar uma preferência por pigmentos mais estáveis, não será possível afirmar que essa escolha tenha sido baseada neste critério. Contudo, muito pontualmente foram identificadas fontes que podem contribuir para esclarecer, ainda que limitadamente, este aspeto. Tal como vimos anteriormente (Cap. 2.3), de acordo com os estatutos e programas dos cursos de Pintura das primeiras décadas das Academias de Lisboa e do Porto, parece ter havido preocupação em fornecer aos alunos noções sobre a composição das tintas e sobre a sua compatibilidade e estabilidade. Veja-se que os estatutos de 1836, de ambas as Academias, referem as *particulares instruções sôbre a natureza, mistura e combinação das tintas* e o professor Joaquim Rodrigues Braga, da APBA, indicava num relatório de 1845 que abordara aspetos como *a simpathia, ou antipathia que ha entre ellas* (tintas)<sup>809</sup>. Porém, tal como se pode verificar, através da documentação consultada é difícil concluir que essa preocupação, evidente nas primeiras décadas de funcionamento das Academias, se tenha mantido ao longo do século.

Num artigo publicado por Manuel Penteado, em 1905 na revista *Serões*, sobre Silva Porto, era referido o cuidado que este pintor tinha na escolha das suas tintas: *vemol-o, por exemplo, mudar muitas tintas da sua paleta ao reconhecer que certos brancos, alguns amarelllos, determinados vermelhos, “cresciam” ou negrejavam com o tempo, prejudicando o quadro*<sup>810</sup>. Contudo, esta afirmação ainda que indicie que havia por parte de Silva Porto uma antecipação sobre a alteração das suas pinturas não especifica quando e quais os pigmentos que o pintor terá deixado de usar.

A mesma preocupação parece ter tido o pintor António Ramalho a avaliar pelo testemunho apresentado por Manuel de Figueiredo em 1965:

*E será curioso sublinhar que os seus trabalhos a óleo não estão prejudicados pelo tempo, dado o cuidado que sempre teve nos materiais usados, e no conhecimento que deles tinha. As tintas betuminosas não figuravam na sua paleta, dizendo sempre que elas eram muito bonitas mas falsas.*

*Esta referência ouvi-a a Artur Loureiro, de quem Ramalho foi amigo [...]*<sup>811</sup>.

808 Macedo, M. [ofício] 1912 Out. 18 [ao] Diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea. L. 1, n. 229. Acessível no Arquivo do MNAC.

809 Ver Anexo 2.

810 Penteado, 1905: 468-470.

811 Figueiredo, 1965: 38.



Para além destas, outra fonte que melhor elucidou sobre esta questão foi um caderno publicitário da companhia francesa Maison Merlin-Paul Denis, de 1909, onde constam os testemunhos de vinte artistas portugueses sobre os materiais comercializados por este fornecedor<sup>812</sup>. Através destes depoimentos pode-se verificar que as características de estabilidade destas tintas, era um aspeto que motivava a sua preferência. Era o caso, por exemplo, de Constantino Fernandes (1878-1920) que referia a sua grande solidez e a estabilidade, bem como, de Albertina Paraíso (1864-1954) que destacava a sua *incontes-tável fixidez*. A preocupação pela conservação das pinturas era igualmente motivo para o seu uso, tal como indicava António Parede (?-?): *Há 5 anos que uso as tintas [...] e notando que os meus trabalhos se conservam sem a menor alteração*. Também Adelaide Lima Cruz (1878-1963) reportava que eram *tintas que aplicadas conservam inalterável o seu colorido*.

Varela Aldemira, que fora aluno de Columbano, na sua obra de 1961, deixa-nos um testemunho que sugere que, pelo contrário, não haveria por parte do mestre grandes preocupações quanto à durabilidade das suas tintas:

*Um colega nosso abolira a «terra natural» por ser uma cor que lhe cheirava a excremento de boi. Motivos técnicos, os de pouca solidez, podem alegar-se para dispensar essa terra e o semelhante «ocre de ru», duas tintas muito apreciadas por Columbano, que lhe perdoava os defeitos pelo bem facilitado na mescla*<sup>813</sup>.

Mais à frente acrescentava: *durante o nosso curso verificámos que o verde veronês e alguns ocres alteravam consideravelmente e, Columbano não dava por isso (admitindo que o desarranjo fosse temporário, durante a primeira grande guerra)*<sup>814</sup>.

### 3.3.4 Disponibilidade no comércio

Em 1830, Mérimée referia que uma vez que os pintores já não tinham que preparar os seus próprios materiais não sabiam distinguir os bons dos maus, sendo os critérios de preparação das tintas estabelecidos unicamente pelos fornecedores que estariam mais interessados nos lucros do que na conservação das pinturas<sup>815</sup>.

Em Portugal, em 1898, Manuel de Macedo fazia uma afirmação muito semelhante alegando que a causa de deterioração das pinturas se devia ao desconhecimento por parte dos pintores das características dos materiais que usavam, uma vez que estavam disponíveis no comércio prontos a usar:

---

812 Ver Anexo 23. Informações sobre este fornecedor são apresentadas no capítulo 4.2.2 e no Anexo 21, cód. F.110.

813 Aldemira, 1861: 45.

814 Aldemira, 1861: 214.

815 Mérimée, 1830: XVIII-XIX.

*O pintor, antigamente, tinha de preparar as suas drogas, e a prática, portanto ia-lhe ensinando as vantagens e os inconvenientes de cada uma, isto simultaneamente com o aperfeiçoamento da sua educação artística.*

*Hoje, pelo contrário, a industria fornece tudo ao artista, que se foi habituando a não pensar, sequer, nos elementos materiaes indispensaveis, visto que a todo o momento os pode encontrar á mão, com pouco ou nenhum incommo da sua parte, e em abundancia e variedade sempre crescentes.*

*Concentrou pois, por completo, a sua atenção nas dificuldades artisticas da pintura, e eis aqui uma das causas que mais tem corrido para multiplicar a deterioração dos quadros*<sup>816</sup>.

Efetivamente, em França, segundo Bomford, et al., parece ter havido disponibilidade no comércio de pigmentos já moídos por volta do final do século XVII<sup>817</sup>. Também em Inglaterra, de acordo com Leslie Carlyle, os pintores que viviam nas maiores cidades de Inglaterra podiam adquirir as tintas a óleo já preparadas pelo menos a partir do início do século XVIII<sup>818</sup>. Em Portugal, segundo António João Cruz haveria estabelecimentos dedicados à venda de tintas pelo menos no século XVIII<sup>819</sup>, ainda que não se possa afirmar que se destinavam à pintura a óleo.

A acessibilidade por parte dos pintores às tintas já preparadas parece ter-se alargado consideravelmente a partir de meados do século XIX, motivada por sucessivos desenvolvimentos técnicos na sua produção e acondicionamento. A moagem de pigmentos era feita em duas fases: a partir da forma em que eram fornecidos – em pó, em pequenos pães, ou blocos – os pigmentos eram reduzidos a um pó fino e depois novamente moídos a óleo de modo a obter-se a tinta final<sup>820</sup>. De acordo com Philip Ball, no século XVIII os pigmentos eram moídos mecanicamente com rodas de pedra, nos chamados “moínhos de pintura” acionados por cavalos<sup>821</sup>. No início do século XIX foram desenvolvidas numerosas pesquisas no sentido de fabricar máquinas para moagem de pigmentos tendo, em França, segundo Clotilde Roth-Meyer, sido patenteadas mais de uma dezena entre 1820 e 1850<sup>822</sup>. Bouvier, no seu manual de 1827, dava conta de ter inventado uma máquina para moer pigmentos<sup>823</sup>, embora, de acordo com Bomford, et al., uma das primeiras máquinas realmente eficazes

816 Macedo, 1898: 9.

817 Bomford, et al., 1990: 32.

818 Carlyle, 2001: 147.

819 Cruz, 2013: 298. Sobre os fornecedores de materiais de pintura, ver Capítulo 4.

820 Bomford, et al., 1990: 37-38.

821 Ball, 2010: 262.

822 Roth-Meyer, 2004: 276.

823 Bouvier, 1827: 111-112.

tenha sido a de Lemoine<sup>824</sup>, registada em 1822<sup>825</sup>, que funcionava a vapor e que permitia reproduzir o movimento da moagem manual<sup>826</sup>. Segundo Roth-Meyer o fornecedor parisiense E. Blot foi o primeiro, em 1828, a anunciar a venda de cores moídas mecanicamente<sup>827</sup>.

A invenção dos tubos de tintas colapsáveis, em 1841 por John G. Rand (1801-1873), um pintor de retratos americano residente em Londres<sup>828</sup> é considerado um dos progressos mais importantes para a pintura a óleo, não só porque permitia conservar por mais tempo as tintas prontas a usar, como também possibilitou que fossem verdadeiramente transportáveis, contribuindo para o desenvolvimento da pintura ao ar livre<sup>829</sup>. Até então o método de conservação habitual eram as bexigas de porco que reuniam várias desvantagens já que nelas as tintas endureciam pouco a pouco e o óleo oxidava-se<sup>830</sup>. Antes da invenção dos tubos metálicos foram desenvolvidos outros métodos de conservação das tintas, como por exemplo, as seringas de cobre ou de vidro que não tiveram grande aceitação devido, sobretudo, ao seu preço elevado<sup>831</sup>.

Não foi possível determinar quando é que estas inovações foram introduzidas em Portugal. Em 1865, Pinto Ferreira na *Gazeta das Fabricas* descreveu detalhadamente uma máquina para moer tintas, exposta na Exposição Internacional do Porto nesse ano, dizendo que não se tratava de um processo novo já que, *todos sabem que as tintas se moem presentemente em muitas oficinas mecanicamente*<sup>832</sup>. A máquina descrita neste artigo era apresentada no catálogo da exposição como sendo uma máquina de moer tintas a óleo de três cilindros de granito, exposta por Georges Herman, com estabelecimento na rua de Charenton em Paris<sup>833</sup>.

Contudo, não parece muito provável que por esta altura os pintores moessem e preparassem as suas próprias tintas. Veja-se que na documentação de contabilidade da ABAL, entre 1837 e 1861, foram encontrados registos do pagamento a vários trabalhadores pelo trabalho de moer tintas (tabela 3.2). Da APBA foi identificado apenas um registo do pagamento a um *homem* por moer tintas, em 1855<sup>834</sup>. Como tal, é possível que nesta Academia os pigmentos e tintas fossem sobretudo adquiridos já preparados.

---

824 Bomford, et al., 1990: 38.

825 Roth-Meyer, 2004: 280.

826 Bomford, et al., 1990: 38.

827 Roth-Meyer, 2004: 281.

828 Harley, 1971: 5.

829 Bomford, et al., 1990: 38.

830 Roth-Meyer, 2004: 276.

831 Harley, 1971: 3.

832 Ferreira, 1865: 180. Ver Anexo 12.

833 *Catalogo Official...*, 1865: 10.

834 *Documentos de despesa*, 1845-1911, cota: 245. Acessível no Arquivo da FBAUP.

**Tabela 3.2.** Trabalhos de moagem de pigmentos na ABAL

<b>Data</b>	<b>Descrição</b>	<b>Finalidade</b>	<b>Funcionário</b>	<b>Fonte</b>
1837	Trabalho de moer tintas			<i>Livro de receitas e despesas</i> , vol. II, 1837-1844, cota: 1-A-SEC.38
1838	Trabalho de moer tintas	Aulas de Pintura	Um trabalhador	<i>Livro de receitas e despesas</i> , vol. II, 1837-1844, cota: 1-A-SEC.38
1840	Trabalho de moer tintas (13 dias)		Um trabalho	<i>Livro de receitas e despesas</i> , vol. II, 1837-1844, cota: 1-A-SEC.38
1841	Trabalho de moer tintas (7 dias e meio)	cópia do quadro <i>d'El Rei D. Sebastião</i>	Um trabalhador	<i>Livro de receitas e despesas</i> , vol. II, 1837-1844, cota: 1-A-SEC.38
1841	Moer várias tintas (36 dias e meio)	cópia do quadro <i>A Transfiguração</i>	Manuel Francisco Trancoso	<i>Livro de folhas de receitas e despesas</i> , vol. I, 1843-1885, cota: 1-B-SEC.133
1842	Moer 7 borraças de alvaiade	cópia do quadro <i>A Transfiguração</i>	Manuel Francisco Trancoso	<i>Livro de folhas de receitas e despesas</i> , vol. I, 1843-1885, cota: 1-B-SEC.133
1842	Moer a colecção de tintas finas	cópia do quadro <i>A Transfiguração</i>		<i>Livro de receitas e despesas</i> , vol. II, 1837-1844, cota: 1-A-SEC.38
1861	Trabalho de moer uma colecção de tintas	Artistas de pintura	pintor	<i>Livro de receitas e despesas</i> , vol. V, 1855-1863, cota: 1-A-SEC.41

Assim, ainda que os pigmentos não fossem preparados pelos próprios pintores seriam, na primeira metade do século XIX, moídos na ABAL por funcionários destinados a essa função. Também, como vimos anteriormente (Cap. 2.4), segundo um inventário dos objectos pertencentes à Aula da Pintura da APBA, de 1845, havia então nessa aula uma pedra de porfírio para moer tintas<sup>835</sup>.

Em 1898, Castro da Silva fazia referência à profissão de “moedor de tintas” que, segundo ele, deixara de existir quando apareceram no comércio as tintas já preparadas: [a pintura a óleo] *é produzida pelo brochante, mister de criação recente e cuja denominação foi dada depois que no commercio começou a vender-se a tinta já preparada, o que fez desaparecer o “moedor de tintas”*<sup>836</sup>.

<sup>835</sup> Ver Anexo 3.

<sup>836</sup> Silva, 1898: 161.



**Figura 3.11** *Cinco artistas em Sintra*. 1855. João Cristino da Silva, óleo sobre tela, 86,3 x 128,8 cm, MC-MNAC, inv. 23. Fotografia de Diogo Sanches.

Não foi possível saber a partir de que data começaram a ser adquiridas tintas já preparadas pelas Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto. Desde 1837 que se encontraram registos da compra de “tintas” o que poderá indicar tratar-se de cores prontas a usar, mas também do pigmento em pó que era então igualmente designado por “tinta”. Também sobre a forma de acondicionamento das tintas não foi possível identificar a data exata da introdução em Portugal dos tubos colapsáveis. Um registo de contabilidade da ABAL, de 1848, dava conta da compra de *bechigas de tinta* para a aula de Pintura Histórica<sup>837</sup>. No índice da Pauta Geral das Alfândegas, de 1861, era indicada a importação de *tintas não especificadas* descritas como *tintas finas ou grossas, em pó ou misturadas com óleo, em bexigas ou por outra qualquer forma preparadas*<sup>838</sup>. Ou seja, quase vinte anos depois do início da comercialização das tintas em tubos pela companhia inglesa Winsor & Newton<sup>839</sup>, continuavam a ser vendidas em Portugal tintas em bexigas.

A primeira referência identificada à aquisição de tubos de tinta data de 1854, ano em que consta num registo num livro de correspondência da ABAL, a compra de 47 tubos de tintas de diferentes cores, bem como dois tubos de azul de cobalto e de vermelhão, ao fornecedor Novaes & C.<sup>840</sup>. É do mesmo ano o primeiro registo identificado da compra de tubos de tintas na APBA<sup>841</sup>.

No ano seguinte, em 1855, o pintor João Cristino da Silva pintava *Cinco artistas em Sintra*, tela onde se autorrepresentava ao ar livre juntamente com os seus companheiros, os pintores José Rodrigues (1828-1862), Francisco Metrass e Tomás da Anunciação, bem como o escultor Vitor Bastos (1830-1894) (Figura 3.11). Anunciação é representado

837 *Livro de receitas e despesas*, vol. III, 1844-1849, cota: 1-A-SEC.37. Acessível no Arquivo da ANBA.

838 Vasconcellos, 1863: 571.

839 Mayer e Myers, 2011: 160.

840 *Correspondência recebida*, Vol. II, 1856-1880, cota: 3-A-SEC.54. Acessível no Arquivo da ANBA.

841 Documentos de despesa, 1845-1911, cota: 245. Acessível no Arquivo da FBAUP.



**Figura 3.12** *A primeira impressão do artista*. 1856. João Cristino da Silva. Gravura reproduzida em: O Occidente, 15 Abr. 1880, 56.

como figura central do grupo que se encontra sentado a pintar, tendo ao colo uma caixa de tintas. As tintas não são visíveis nesta representação, nem é possível saber se o pintor estava a pintar a aguarela ou a óleo. Contudo, o formato da caixa é muito semelhante ao das caixas para pintura a óleo concebidas para pintar ao ar livre, como as que eram comercializadas nessa época, por exemplo pela Winsor & Newton<sup>842</sup> e que tinham já as tintas em tubos colapsáveis. O mesmo modelo de caixa encontra-se igualmente representado noutra pintura, *A primeira impressão do artista*, executada em 1856, também por João Cristino da Silva<sup>843</sup> (Figura 3.12).

O uso de tubos de tintas nesta época também parece ter sido indicado pelo escritor Júlio de Castilho (1840-1919), numa obra biográfica do pintor José Rodrigues, publicada em 1909, onde refere que os pintores representados na pintura *Cinco artistas em Sintra* se reuniam no atelier de Francisco Barreto, pintor amador e rico, que lhes disponibilizava *papel, bisnagas de aguarela e de óleo, telas, pinceis, modelo vivo*<sup>844</sup>. Esta referência às *bisnagas* sugere que a utilização de tubos de tintas seria então, uma prática habitual. Apesar disso, na listagem de bens de João Cristino da Silva redigida após a sua morte em 1877, encontra-se indicada uma *pedra pequena* e uma *chapa de vidro para moer tintas*<sup>845</sup>. Não se sabe, porém, se estes utensílios ainda seriam por esta altura utilizados

842 Winsor & Newton, 1850: 14.

843 Nessa publicação a pintura era assim descrita: *No quadro figura o proprio pintor e figura tambem o malogrado artista Annunciação. O assumpto é um caso acontecido aos dois pintores, n'uma das suas escursões artisticas pelos arredores de Lisboa. Descansando n'um pobre albergue saloio, em quanto estavam descuidados, Christiano contemplando a paisagem, e Annunciação estudando os animaes "d'après nature", um dos pequenos da casa abre a caixa de tintas dos pintores, e principia a desenhar cheio de entusiasmo um quadro conforme acabava de o ver fazer a elles* (A primeira impressão do artista, 1880: 61).

844 Castilho, 1909: 44.

845 Relação dos objectos encontrados no gabinete de estudo do falecido Sr. Professor da Academia João Christino da Silva e pertencentes ao mesmo Sr. feita na presença do Ill.mo Sr. Secretario, Thezoureiro, Fiel e Amanuense da mesma Academia. 1877 Mai. 21. *Correspondência recebida*, 1837-1899, doc. n.º 283, cota: 1-C-SEC.63. Acessível no Arquivo da ANBA.

pelo pintor para fazer as suas próprias tintas ou se seriam usados por ele, enquanto professor de pintura, para fazer demonstrações sobre o processo de produção das tintas junto dos seus alunos.

Parece evidente que a disponibilidade no comércio de tintas já preparadas em tubos permitia ao pintor poupar muito tempo, bem como, assegurar uma maior conservação das cores, tal como indicava Manuel de Macedo, em 1886:

*[...] as tintas vendem-se admiravelmente acondicionadas em tubos de zinco, perfeitamente vedados do ar; dos tubos, feitos com folha muito delgada, sai facilmente a tinta para sobre a paleta logo que se expremam entre os dedos, – e assim substituem elles com vantagem as antigas “borrachinhas” de tripa.*

*As tintas, assim preservadas do contacto do ar, podem conservar-se frescas e aptas para servir durante dois e mais annos*<sup>846</sup>.

A par dos desenvolvimentos técnicos na produção e acondicionamento das tintas, verificou-se, ao longo do século XIX, um alargamento sem precedentes da paleta dos pintores. Como referiram Bomford, et al. entre os diversos fatores que contribuíram para esta expansão o maior foi certamente o grande desenvolvimento da química que se verificou em França no final do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX<sup>847</sup>. Os mesmos autores assinalam que a grande parte dos novos pigmentos foi resultado das descobertas no campo da química inorgânica, nomeadamente na química dos metais e dos seus componentes<sup>848</sup>. A par disso, também as descobertas de corantes sintéticos permitiu a proliferação notável de lacas artificiais a partir da segunda metade do século XIX. Assim, o número de cores disponível no final do século era impressionante, tal como Manuel de Macedo dava conta em 1898:

*A industria faculta actualmente ao pintor para cima de setenta e tantas côres, a maior parte das quaes representa, porém, simples variantes de outras, tão imperceptiveis, quanto inuteis; algumas encontram a sua verdadeira utilidade, na decoração e em diversas applicações da pintura, mas muito pouco na elaboração de quadros [...]*<sup>849</sup>.

Como referia Macedo, a grande quantidade de cores comercializada poderia não ter correspondência com um aumento de pigmentos uma vez que cores com a mesma composição eram vendidas com nomes diferentes, tal como referido anteriormente. Veja-se, por exemplo, que a Favrel Lisbonense no seu catálogo de cerca de 1913-1920, listava quatro tipos de vermelhão com as designações de *vermelhão inglês*, *vermelhão da*

846 Macedo, 1886: 46.

847 Bomford, et al., 1990: 51.

848 Bomford, et al., 1990: 51.

849 Macedo, 1898: 12.

*China, vermelhão francês e vermelhão permanente*, embora todos eles consistissem num sulfureto de mercúrio<sup>850</sup>.

Outro aspeto apontado por Macedo está relacionado com os usos das tintas. De facto, como este autor indicava, nem todas as tintas disponíveis no comércio se adequavam à pintura a óleo. Esta questão é particularmente relevante quando se interpretam as fontes documentais. Como vimos, nas fontes impressas analisadas nem sempre era indicado a que tipo de pintura se destinavam os pigmentos e cores descritos. Repare-se, por exemplo, que o amarelo goma guta e o castanho sépia, cujo uso está mais associado à pintura a aguarela embora apareçam indicados em manuais técnicos de pintura a óleo, não se encontram entre as tintas a óleo vendidas pela companhia Favrel.

Por outro lado, não é possível saber a que se destinavam os pigmentos e as cores comercializados pelos droguistas, cujos catálogos e listas de preços foram consultados. Contudo, pode-se afirmar que os materiais indicados nas obras de Cohen e nas listas de preços identificadas, datadas de 1871 a 1897, seriam sobretudo destinados à pintura de construção civil e que, por isso, não é possível determinar com certeza se o seu uso se estendia igualmente à pintura de cavalete.

### 3.4 Óleos e secantes

#### 3.4.1 Óleos

Verificou-se que a literatura técnica escrita em português consultada não fornece informações significativas sobre os óleos usados na pintura quando comparada com as fontes francesas. Os principais óleos secativos referidos são o óleo de linhaça, o óleo de nozes e o óleo de papoilas. Contudo, constatou-se que quando os óleos são indicados nem todos os autores referem estes três. Por exemplo, Ferreira da Silva apenas indicava o óleo de nozes e o óleo de amêndoas doces, recomendando o primeiro por ter *mais força*<sup>851</sup>. O óleo de papoila não era referido no dicionário de Assis Rodrigues, de 1875<sup>852</sup>, tal como não era na tradução de Vispré, de 1801<sup>853</sup>. Por outro lado, João Batista Lúcio, em 1844, e Manuel de Macedo, em 1886, não referiam o óleo de nozes, indicando este último que *os oleos mais usados são os de linhaça (simples ou fervido e litharginado), e o branco ou de papoula*<sup>854</sup>.

Isto vai ao encontro do que foi identificado nas fontes francesas consultadas. De facto, parece que no início do século XIX são referidos os três óleos e a partir do final do século XIX e início do século XX, os óleos mais vezes indicados são o óleo de papoila e o óleo de linhaça, deixando-se de recomendar o óleo de noz para a pintura de cavalete. Por exemplo, para Paillot de Montabert, em 1829, o melhor óleo para a pintura era o óleo de

850 Ver Anexo 10.

851 Silva, 1817: 105.

852 Rodrigues, 1875: 273.

853 Vispré, 1801: 20.

854 Macedo, 1886: 48.



linho<sup>855</sup> e recomendava o óleo de noz para as pinturas expostas ao ar por ser mais resistente<sup>856</sup>. Já em 1878, Karl Robert indicava para a pintura de paisagem ao ar livre apenas o uso de óleo de papoila para diluir as tintas quando se encontrassem muito espessas<sup>857</sup>. Também Vibert, em 1891, referia que os dois óleos preferidos eram o de linhaça e o de papoila, sendo que o primeiro era o mais secativo dos dois, mais transparente depois de seco mas era muito mais viscoso e tornava-se facilmente ácido<sup>858</sup>. O mesmo autor acrescentava ainda que, então, apenas era usado o óleo de papoila, salvo em algumas cores escuras para as quais o óleo de linhaça era preconizado<sup>859</sup>. Moreau-Vauthier, em 1913, dava as mesmas informações referindo que, em França, as cores eram moídas com óleo de papoila, usando-se o óleo de linhaça para os brancos, os azuis e os violetas<sup>860</sup>. Segundo este autor o óleo de noz não era usado em França, embora fosse o preferido em Itália<sup>861</sup>. Verificou-se que geralmente as fontes impressas escritas em língua portuguesa consultadas limitam-se a elencar os tipos de óleo não fornecendo mais indicações sobre as suas propriedades, o seu uso ou a sua disponibilidade no comércio. Porém, num manual de química agrícola, publicado em 1871 por Nicoláo Joaquim Moreira, encontraram-se informações mais precisas sobre os processos de obtenção dos óleos secativos e as suas características. Sobre o óleo de linhaça, este autor indicava tratar-se de um óleo particularmente utilizado na pintura e na preparação de vernizes e que era obtido a partir da torrefacção e moagem das sementes de linhaça que exprimidas a frio davam 20 a 25% de óleo<sup>862</sup>. No entanto, João Baptista Lucio, em 1844, advertia que então raramente se encontrava no comércio óleo de linhaça puro, devendo-se escolher o mais claro e evitar o óleo muito *corado e muito grosso*<sup>863</sup>. A mesma informação era dada na obra de José Júlio Rodrigues, de 1884<sup>864</sup>, e no manual de João Pereira, de 1881, que referia a adulteração do óleo de linhaça com óleos de peixe, ou cebo, e com óleos de canela, de cravo, de cânhamo e de sésamo<sup>865</sup>. Da mesma forma, também na obra de Castro Silva, de 1898<sup>866</sup>, e na tradução do tratado de Fleury, de 1903, se indicava que o óleo de linhaça era frequentemente falsificado com a adição de misturas de outros óleos impuros de baixo preço, como o óleo de peixe, e que a qualidade do óleo de linhaça variava de acordo com a proveniência das sementes usadas no seu fabrico, acrescentando que as melhores eram as chamadas de *Riga*, vindas da Rússia<sup>867</sup>. Nesta última obra desaconselhava-se o uso

---

855 Paillot de Montabert, 1829: 87.

856 Paillot de Montabert, 1829: 90.

857 Robert, 1878: 67.

858 Vibert, 1891: 114.

859 Vibert, 1891: 116.

860 Moreau-Vauthier, 1913: 160.

861 Moreau-Vauthier, 1913: 127 e 159.

862 Moreira, 1871: 171.

863 Lucio, 1844, Vol. V: 404-405.

864 Rodrigues, 1884: 22.

865 Pereira, 1881: 51.

866 Silva, 1898: 12-13.

867 Fleury, 1903: 52-53.

dos óleos de linhaça provenientes da Inglaterra que, segundo Fleury, eram descorados por um excesso de oxidação e, por isso, inferiores apesar de mais brancos<sup>868</sup>.

Quanto ao óleo de nozes, Nicolau Moreira referia ser mais secativo que o óleo de linhaça e que preparado a quente servia para a iluminação, pintura e vernizes<sup>869</sup>. O mesmo autor mencionava que o óleo de cânhamo também poderia ser utilizado na pintura<sup>870</sup>. No manual de fabrico de vernizes, publicado por João Pereira em 1881, referia-se que o óleo de noz era mais claro que o óleo de linhaça<sup>871</sup>.

As informações sobre o óleo de papoila identificadas foram igualmente escassas. Pedro Chernoviz, no seu dicionário de medicina popular, de 1851, dava conta que a *dormideira* (papoila) cultivada em algumas regiões da Europa servia para a obtenção de *um oleo mui bom que serve na pintura e na economia domestica*<sup>872</sup>. Apesar das escassas referências encontradas nas fontes impressas, no jornal *O Panorama*, em 1843, dava-se conta que o óleo de papoila era bastante usado pelos pintores e que no comércio era *muito impropriamente* designado por *oleo de cravos ou cravinas*<sup>873</sup>. Também João Baptista Lucio indicava que o *oleo de sementes de dormideiras* era também designado por *oleo de cravo* ou *oleo de vernizes* e acrescentava tratar-se de um óleo muito claro<sup>874</sup>. Precisamente por isso, no livro *Segredos necesarios para os officios, artes e manufacturas*, de 1784, apresentava-se uma receita para preparar o óleo de papoila<sup>875</sup> e recomendava-se o *oleo de cravo* para as tintas de cor clara, como o branco, e para as escuras, o óleo de linhaça, considerado o melhor de todos os óleos<sup>876</sup>. Semelhante informação era dada na obra de Castro Silva, bem como na tradução do tratado de Paul Fleury, onde se dizia-se que o óleo de papoila tinha particular aplicação nas pinturas de tons brancos e muito claros<sup>877</sup>, referindo o primeiro autor que era, contudo, menos gordo e secativo que o óleo de linhaça, mas muito mais caro<sup>878</sup> e muito “venenoso”<sup>879</sup>.

Nos registos de contabilidade da ABAL as referências encontradas relativas à aquisição de óleos datam sobretudo da primeira metade do século XIX<sup>880</sup>. O óleo mais vezes indicado foi o óleo de nozes o que, tal como se referiu anteriormente, encontra correspondência com a preferência apontada nas publicações portuguesas desse período. A aquisição do óleo de linhaça para as aulas de Pintura encontra-se menos documentada, embora se identificassem bastantes registos da sua compra para a Oficina de Estamparia.

---

868 Fleury, 1903: 52.

869 Moreira, 1871: 171.

870 Moreira, 1871: 171.

871 Pereira, 1881: 9.

872 Chernoviz, 1851, Vol. I: 62.

873 A Dormideira e o Opio, 1843: 248.

874 Lucio, 1844, vol. V: 408.

875 Segredos, 1794, Vol. II: 47-48.

876 Segredos, 1794, Vol. II: 12.

877 Fleury, 1903: 53.

878 Silva, 1898: 13.

879 Silva, 1898: 57.

880 Ver Anexo 15.

O óleo de papoila apenas se encontrou indicado num registo de 1838 mas, tal como se referiu anteriormente (3.2.2.), tratar-se-á de uma aquisição para execução de camadas de preparação.

Na documentação da APBA os registos sobre a aquisição de óleos identificados foram mais escassos<sup>881</sup>. Contudo, quando o tipo de óleo é indicado o óleo de linhaça é o que mais vezes é referido. Foram encontradas duas únicas referências à aquisição de óleo de nozes, de 1841 e 1900 e, nenhuma que comprove a compra de óleo de papoila<sup>882</sup>.

Nos catálogos de fornecedores e listas de preços consultadas, datados do século XIX<sup>883</sup> o óleo mais vezes indicado foi o óleo de linhaça, embora nas fontes posteriores a 1880 esteja assinalado sobretudo para uso nas tintas da construção civil. Segundo as estatísticas do comércio externo, referentes ao ano de 1843, o óleo mais importado foi o de linhaça, proveniente da Dinamarca, França, Grã-Bretanha, Hamburgo, Espanha e Holanda. O óleo de nozes, importado em menor quantidade, provinha da França, de Génova e da Grã-Bretanha<sup>884</sup>. Não há nesta fonte referências à importação de óleo de papoila. Também, por exemplo, na Pauta Geral das Alfândegas, de 1852, não era listado o óleo de papoila e apenas se indicavam os óleos secativos de linhaça e noz<sup>885</sup>. O óleo de papoila encontra-se listado apenas no catálogo da Serzedello, de 1853, com a designação de óleo de cravo. Já no catálogo da Favrel Lisbonense, de cerca de 1913-1920, os dois únicos óleos elencados foram o de papoila e o de noz.

Bouvier descrevia com bastante detalhe o uso dos óleos secativos, indicando que o fazia porque verificara que os alunos tinham tendência para os usar em excesso sem receio dos seus efeitos de escurecimento da pintura<sup>886</sup>. O mesmo era indicado na obra de Vibert onde o autor alertava para o efeito pernicioso do óleo que escurecia e se alterava facilmente com o tempo, recomendando assim que, na preparação das tintas, não fosse usada mais do que a quantidade necessária<sup>887</sup>. Segundo Vibert, muitos artistas estavam convencidos que as tintas disponíveis no comércio tinham excesso de óleo e, por isso, tinham o hábito de as deixar repousar alguns minutos sobre papel mata-borrão antes das utilizar<sup>888</sup>. Esse procedimento era também recomendado por Manuel de Macedo para as tintas inglesas:

*São em geral bem fabricadas as tintas inglesas, e mais brilhantes no tom; é comtudo prudente e, em muitos casos, indispensavel, antes de as dispor na paleta, assental-as primeiro sobre uma “pedra de sombra”, natural, ou em tijolo bem poroso, a fim de lhe absorver o excesso de oleo.*

881 Ver Anexo 15.

882 Ver Anexo 15.

883 Ver Anexo 14.

884 Mappas Geraes..., 1848: 109.

885 Kempe, 1856: 39.

886 Bouvier, 1827: 97.

887 Vibert, 1891: 117.

888 Vibert, 1891: 117.

*Á falta de qualquer d'aquelles meios, um pedaço de papel pardo remedeia*<sup>889</sup>.

Macedo alertava ainda para o efeito dos óleos sobre os pigmentos:

*O oleo, vehiculo que exerce sobre os diversos pigmentos acção em extremo variavel, escurece uns, transforma a côr a outros, absorve, por fim de tempos, alguns, fundindo-os demasiadamente e, em muitos casos, confundindo os planos, e os pormenores dos objectos representados*<sup>890</sup>.

Em 1867, também D'Oliveira Pimentel apontava o amarelecimento progressivo dos óleos que, segundo ele, era de esperar enquanto não se fizessem novas descobertas e enquanto o comércio não disponibilizasse óleos secativos *bem preparados e puros*<sup>891</sup>. O mesmo autor referia ainda o papel dos óleos na protecção das cores e as suas limitações:

*Os oleos sicativos, pela absorpção do oxigenio, convertem-se em vernizes solidos e transparentes, que devem abrigar e proteger as materias corantes contra a acção dos agentes atmosfericos; mas esta protecção é incompleta, porque a camada de verniz sobreposta nem é bastante espessa, nem bastante impermeavel para embaraçar a penetração do ambiente*<sup>892</sup>.

### **3.4.2 Processamento dos óleos e o uso de secantes**

Depois de obtido o óleo secativo seguia-se a sua purificação, ou clarificação, de modo a libertá-lo do material proteico que, caso não fosse removido, poderia resultar num líquido turvo e retardar a secagem<sup>893</sup>. Em França, autores como Bouvier<sup>894</sup> e Paillot de Montabert<sup>895</sup> forneciam instruções detalhadas sobre a forma de se executar a clarificação dos óleos secativos. Nas fontes portuguesas foram encontradas receitas para esta operação em fontes anteriores ao século XIX, como no tratado de Filipe Nunes de 1615 e depois, na obra de Baptista de Almada, de 1749, que reproduz as receitas de Nunes. Posteriormente, identificaram-se no manual Nicolau Moreira publicado no Rio de Janeiro em 1871, no manual de João Pereira de 1881 e, no livro de receitas editado por Searom Lael por volta de 1900. Estas receitas encontram-se transcritas no Anexo 13. Os primeiros autores indicavam dois métodos, ambos a frio. O primeiro consistia em colocar o óleo de linhaça ao sol durante um quarto de hora sendo-lhe depois adicionado branco de chumbo, mistura que ficava a repousar até ao dia seguinte. O outro método

889 [Macedo], 1895a: 30.

890 [Macedo], 1895a: 22.

891 Pimentel: 1867: 364.

892 Pimentel: 1867: 363.

893 Carlyle, 2001: 31.

894 Bouvier, 1827: 196-199.

895 Paillot de Montabert, 1829: 94.

apresentado residia na lavagem do óleo com água, operação que se repetia duas a quatro vezes.

Nicolau Moreira descrevia o processo da utilização do ácido sulfúrico que segundo ele era vantajoso: *O oleo assim preparado não contem acido algum, e as particulas mucilaginosas que poderão prejudical-o ficam separadas completamente*<sup>896</sup>. Moreira indicava ainda que a depuração dos óleos podia ser feita por decantação sucessiva, por filtração, lavagem e com a *caldeação* com argila<sup>897</sup>. Já o método apontado por João Pereira consistia na lavagem do óleo com areia fina e água<sup>898</sup>. Nas receitas reunidas por Searom Lael sugeria-se a filtração do óleo com algodão embebido em *lexívia de soda*, e para a sua clarificação a utilização de permanganato de potássio, ácido clorídrico e água oxigenada<sup>899</sup>.

De acordo com Leslie Carlyle, os óleos secativos eram preparados por uma pré-polimerização expondo-os ao sol ou ao calor e, por um ou ambos os processos, com a adição de secantes<sup>900</sup>. João Pereira indicava a necessidade de tornar o óleo *secante* que justificava da seguinte forma: *A razão por que este oleo não pode secar sem preparação, consiste em elle conter uma quantidade de substancia mucilaginosa, que se não combina, ou alguma porção de acido no mesmo caso, ou ambas as coisas ao mesmo tempo*<sup>901</sup>. O mesmo autor indicava ainda que estes processos eram denominados nas fábricas pelo nome de *desingorduramento de óleos*<sup>902</sup>.

Mérimée dizia que a propriedade de vários óxidos e sais metálicos de se combinar com os óleos e os tornar mais secativos resultavam num grande número de receitas publicadas sobre a preparação do óleo secativo<sup>903</sup>. Algumas destas receitas foram apresentadas, por exemplo, na obra deste autor<sup>904</sup> e na de Paillot de Montabert<sup>905</sup>.

De facto, tanto nas fontes francesas consultadas, como nas portuguesas, foram identificados diferentes processos, a frio e a quente, utilizando diversos secantes<sup>906</sup>. Trata-se de materiais inorgânicos que interagem quimicamente com o óleo acelerando a sua polimerização, sendo maioritariamente referidos os compostos de chumbo, zinco e manganês. Assis Rodrigues indicava que se utilizavam vários secantes sendo que alguns apenas eram adequados para certas tintas<sup>907</sup>. Esta informação era já dada por Filipe Nunes e posteriormente por Baptista de Almada que referiam, por exemplo, a utilização de *pedra*

---

896 Moreira, 1871: 167.

897 Moreira, 1871: 168.

898 Pereira, 1881:9.

899 Lael, s.d.: 870.

900 Carlyle, 2001: 34.

901 Pereira, 1881: 8.

902 Pereira, 1881: 51

903 Mérimée, 1830: 58.

904 Mérimée, 1830: 58-61.

905 Paillot de Montabert, 1829: 92-100.

906 Ver Anexo 13.

907 Rodrigues, 1875: 339.

*hume* (alumén, sulfato duplo de alumínio e potássio) para as tintas de jalde e o verdete para o preto.

Assis Rodrigues referia ainda que o secante mais comum era o óxido de chumbo II, designado por litargírio, ou fezes de ouro, que servia para todas as tintas<sup>908</sup>. Mérimée indicava também que o litargírio era o principal ingrediente usado, o mais secativo e que, por isso, não se justificava a utilização de outros compostos<sup>909</sup>. Como se pode ver no Anexo 13 o litargírio era o composto mais vezes indicado nas receitas para preparação de óleos secativos identificadas.

Manuel de Macedo, Castro Silva e Searom Lael foram o únicos autores identificados a indicar o uso de acetato de chumbo como secante. Macedo designava-o por *sal de chumbo* e, em 1886, referia ser um dos secantes mais usados, sendo vendido em tubos<sup>910</sup>. Contudo, já em 1895 desaconselhava o seu uso<sup>911</sup> e, em 1898, dizia que se encontrava entre os materiais que a pouco e pouco ia sendo deixado de usar pelos artistas<sup>912</sup>. Castro da Silva, referia-o por *sal de saturno*, indicando que, tal como os outros secantes à base de chumbo, tinha o inconveniente de *tirar ao branco de zinco uma parte das suas vantagens*<sup>913</sup>.

Na tradução do tratado de Fleury para além dos compostos de chumbo, referia-se igualmente o uso da terra de sombra:

*Para que o oleo tenha uma acção mais siccativa mais energica ferve-se durante algumas horas com um pouco de lithargyrio ou simplesmente alvaiade, ou então uma mistura destes dois productos, addicionados ainda de algumas grammas de terra de sombra*<sup>914</sup>.

A adição deste pigmento havia sido também indicada numa receita publicada na obra *Segredos necesarios para os officios, artes e manufacturas*, de 1784, e em 1863 por M. Mattos. A sua utilização devia-se à composição rica em óxidos de ferro e manganês que lhe conferia propriedades secativas.

Fleury assinalava igualmente os sais de manganês e o borato de manganês, referindo que a adição deste último permitia obter um óleo mais secativo, sem vestígios de chumbo presentes nos outros processos e que tinham o inconveniente de prejudicar as tintas à base de branco de zinco<sup>915</sup>. O borato de manganês era também referido numa receita proposta por Torquato Décio, em 1882<sup>916</sup>.

---

908 Rodrigues, 1875: 339.

909 Mérimée, 1830: 58.

910 Macedo, 1886: 48.

911 [Macedo], 1995a: 31.

912 Macedo, 1898: 8.

913 Silva, 1898: 17.

914 Fleury, 1903: 52.

915 Fleury, 1903: 52.

916 Ver Anexo 13.

Para tornar o óleo de papoila mais secativo, Fleury apontava o uso de sulfato de zinco<sup>917</sup>, composto que Lucio incluía na sua receita para preparar óleo de linhaça e que designava igualmente como *vitriolo branco* ou *caparroza branca*. Com esta última designação, o sulfato de zinco havia também sido sugerido na obra *Segredos necesarios para os officios, artes e manufacturas*, de 1784, para utilizar nos óleos de nozes e de papoila a serem utilizados para as cores claras<sup>918</sup>.

Ferreira da Silva, em 1817, também fazia referência ao uso do *vitriolo* usado como secante, estando possivelmente a referir-se ao sulfato de zinco (vitriolo branco). De facto, de acordo com Castro da Silva havia três espécies de *vitriolo*, a que também designava por *lithargyrio de prata*: *vitriolo branco* (*sulphato de zinco*); *vitriolo azul* (*sulphato de cobre*) e *vitriolo verde* (*sulphato de ferro*), mas, segundo este autor, apenas o vitriolo branco era usado como secante nos óleos<sup>919</sup>.

A utilização do sulfato de zinco era assim descrita por Ferreira da Silva:

*Muitos Pintores costumão por na palheta huma porção de vetriolo desfeito com oleo, o qual deve ficar encorpado; que serve de se ajuntar as tintas para as fazer secar com brevidade, outros ajuntão-no ao oleo de nozes e á agua rás com que se costuma pintar, de maneira que de necessidade devemos usar delle ficando a arbitrio a sua applicação desta ou daquela maneira*<sup>920</sup>.

Mais à frente acrescentava:

*No vaso em que deve estar a agua raz e oleo he que muitos Pintores ajuntão certa porção de vitriolo, em lugar de o porem na palheta conforme está já explicado, o que sem duvida he melhor pela igualdade, com que se comonica, ou se mistura com todas as tintas, essa quantidade do vitriolo sempre deve ser em pequena porção, aliás faz craspir as tintas, ficando hum defeito irremediavel nas Pinturas*<sup>921</sup>.

A única receita de um secante que incluía resinas foi encontrada na obra de Torquato Décio, de 1882, que incluía água, goma laca e bórax. Este método, contudo, parece destinar-se a tintas usadas na construção civil.

As receitas propostas por Lucio e por Vieira incluem alhos entre os ingredientes indicados. De acordo com Leslie Carlyle, a sua utilização poderia servir como indicador do tempo de aquecimento dos óleos ou para reduzir a tensão superficial e promover a secagem das cores<sup>922</sup>. Vieira, no método que propõe para tornar o óleo de linhaça secativo, inclui também um bocado de côdea de pão. O uso do pão tinha também já sido indicado

917 Fleury, 1903: 54.

918 *Segredos...*, 1794, Vol. II: 16.

919 Silva, 1898: 16-17.

920 Silva, 1817: 103-104.

921 Silva, 1817: 106.

922 Carlyle, 2001: 50.

por Mérimée<sup>923</sup>, sem no entanto indicar qual a sua função. De acordo Indra Kneepkens na sua tese de mestrado sobre receitas históricas para preparação de óleo de linhaça, os bocados de pão poderiam servir para ligar os elementos proteicos ou impurezas de modo a serem eliminados do óleo<sup>924</sup>. Contudo, segundo informação de Ad Stijnman a utilização do pão, e de outros ingredientes como alhos e maçãs, ajudava no processo de oxidação e de polimerização do óleo<sup>925</sup>.

A necessidade de utilizar secantes durante o processo da pintura era apontada por diversos autores. Por exemplo, Moreau-Vauthier justificava-a com a necessidade de acelerar o lento processo de secagem de alguns pigmentos como as garanças, o negros de marfim e o branco de zinco<sup>926</sup>. Manuel Macedo também apontava essa mesma razão:

*[...] o pintor pode empregar os pigmentos, ou tintas, já muito mais densos, encorpados, já em menor espessura; tornal-os translucidos diluindo-os em oleo, addicionando a este vehiculo qualquer adstringente ou seccante, afim de acelerar o enxugo das tintas, muito mais demorado que em outro qualquer processo, e ainda por cima variavel, pois depende de propriedades inherentes ás quatro especies de tintas adoptadas: os preparados mineraes propriamente ditos seccam com muito maior rapidez que as terras; o enxugo das tintas, vegetaes e animaes é, por vezes morôso a ponto de crear embaraços ao pintor. Os tons claros, luminosos, sobretudo aquelles em cuja composição figura o alvaiade, ou branco de qualquer especie levam sempre muito menos tempo a seccar; os mais escuros, pelo contrário, são em regra os que durante mais largo prazo se conservam humidos e viscosos*<sup>927</sup>.

Para além disso, Macedo apontava a necessidade de aumentar o processo de secagem da pintura durante os dias húmidos, ainda que, segundo ele, em Portugal o clima era vantajoso a este processo:

*[...] os artistas não podem systematicamente evital-os [secantes]; antes pelo contrário, se vêem obrigados a appelar para o seu auxilio, pelo menos durante os dias humidos da estação invernosa. O clima temperado que disfructamos colloca os nossos pintores em condições de excepcional vantagem, e a pintura a oleo, em Portugal salvo todavia as causas externas, é menos sujeita ás alterações que experimenta, por exemplo, nos climas septentrionaes ou nos meridionaes*<sup>928</sup>.

---

923 Mérimée, 1830: 58.

924 Kneepkens, 2012: 126.

925 Informação obtida oralmente em Novembro de 2016.

926 Moreau-Vauthier, 1913: 160.

927 Macedo, 1898: 6.

928 Macedo, 1898: 6-7.



Também Ferreira da Silva havia referido a influência do clima no uso de secantes. Segundo ele a quantidade de *vitriolo* e de água-raz, utilizada pelos seus efeitos secativos, variava de acordo com a estação do ano e o clima em que o pintor se encontrava<sup>929</sup>.

De acordo com os catálogos de fornecedores consultados, havia no comércio outros produtos com a designação de secantes. O designado por *zumatique*, foi identificado na lista de materiais comprados, em 1864, pela Biblioteca Nacional ao droguista Francisco José de Carvalho<sup>930</sup>, bem como, na obra de Cohen de 1896<sup>931</sup>, o que poderá indicar o seu uso nas tintas para a construção civil. Este secativo, de acordo com um dicionário de química, publicado em 1868 por Henry Watts, era chamado de *siccative zumatique de Barruel* e consistia numa mistura de 5 a 6 partes de borato de manganês com 95 partes de branco de zinco<sup>932</sup>.

Em 1886, Manuel de Macedo fazia referência ao secativo de Harlem, que indicava ser uma essência de alfazema<sup>933</sup>. De acordo com Vibert a base do secativo de Harlem era a resina copal, aquecida até ter perdido 10% do seu peso e dissolvida em *essence d'aspic*<sup>934</sup> (essência de alfazema). Macedo referia-o de novo em 1898, dizendo que este secativo, tal como o secativo de *Courtray*, estavam então a ser progressivamente deixados de utilizar pelos artistas<sup>935</sup>. Contudo, ainda em 1872, o pintor francês Frédéric Goupil, na quarta edição de um tratado sobre pintura a óleo, dava conta do uso e preferência pelo secativo de Harlem:

*On se sert, por peindre, de deux espèces différentes: l'huile de lin, ou l'huile d'oeillette, olivette ou de pavot, plus blanche que l'huile de lin, que bien des artistes remplacent par l'huile grasse, qui est préférable pour les couleurs qui se sèchent difficilement, telles que les laques, les bruns, les noirs; mais aujourd'hui, on préfère le siccative de Harlem, qui est clair et ne communique aucune nuance aux couleurs*<sup>936</sup>.

Em 1901, também Ernest Hareux dava preferência ao secativo de Harlem que dizia não ter um mau odor como o de Courtrai, sendo indispensável usado puro para algumas cores que demoravam muito tempo a secar, tais como as lacas em geral e o castanho Van Dyck<sup>937</sup>.

Não foram identificadas referências à comercialização em Portugal do secativo de Harlem. Já o secativo de Courtrai encontrava-se listado no catálogo da companhia Favrel, de cerca de 1913-1920, sendo vendido em frascos. Segundo Vibert, e

929 Silva, 1817: 105.

930 Ver Anexo 19.

931 Ver Anexo 14.

932 Watts, 1868: 239.

933 Macedo, 1886: 48.

934 Vibert, 1891: 143-144.

935 Macedo, 1898: 8.

936 Goupil e Renauld, 1872: 10-11.

937 Hareux, 1901b: 55.

posteriormente por Moreau-Vauthier, o secativo de Courtrai era composto por óxido de manganês e óxido de chumbo em partes iguais<sup>938</sup>.

Para além destes, estava disponível no comércio o secativo Flamand que se encontrava indicado no catálogo da Favrel Lisbonense de 1904, bem como, no de cerca de 1913-1920, vendido em frascos, separadamente ou incluído nas caixas de tintas para a pintura a óleo. Na colecção de materiais de pintura do Palácio Nacional da Ajuda encontra-se um frasco deste secativo comercializado pela Lefranc & Cie, tal como se pode ver na Figura 3.13. No rótulo é indicado:

*Couleurs: Melangé aux couleurs au moment de leur ompli, il en active la dissication et [?] donne de la solidité et de la souplesse. Empêche l'embu et produit des glacis d'une transparence remarquable. Exempt de plomb ne n'altère pas aux? sulfareuses.*

*Vernis: employé comme vernis á tableaux, protège efficacement la peinture et lui donne l'aspect emailé de certaines œuvres flamandres. Dans ce cas il est nécessaire d'étendre [?] d'essence de térébenthine rectifiée.*

A Lefranc, que actualmente ainda comercializa este secativo, publicita-o como sendo feito à base de resina copal, óleo de linhaça e essência de terebintina, indicando que se trata de uma receita antiga dos pintores flamengos e que aumenta a secagem das tintas



**Figura 3.13** Secativo *Flamand* para pintura a óleo da marca Lefranc & C.ie. séc. XIX. PNA  
Fotografia de Beatriz Crespo.

<sup>938</sup> Vibert, 1891: 127; Moreau-Vauthier, 1913: 160.

a óleo<sup>939</sup>. Contudo, não se sabe se seria esta a composição original, comercializada no final do século XIX.

Segundo Moreau-Vauthier, tanto o secativo Flamand como o de Harlem, não eram propriamente secantes, mas antes vernizes gordos que endureciam a pintura devido à presença de resina e cuja capacidade secativa era limitada, sobretudo com o tempo frio e húmido<sup>940</sup>. Na literatura técnica de referência escrita em português não foi encontrada quaisquer menção ao secativo Flamand. Nas fontes francesas era indicado no manual de Karl Robert de 1878<sup>941</sup> e, posteriormente, na obra de Moreau-Vauthier, de 1913<sup>942</sup>. O primeiro, contudo, recomendava que este secante, bem como o de Courtrai, fossem evitados em tintas brancas e terras<sup>943</sup>.

De facto, identificaram-se diversas advertências relativamente ao uso de secantes e aos seus efeitos prejudiciais para a pintura. Relativamente ao secativo de Harlem, Moreau-Vauthier dava conta de que, embora se tratasse de um secante  *muito poderoso*, tinha má reputação entre os pintores que acreditavam que retirava flexibilidade ao óleo e alterava algumas cores, bem como, de ser ele próprio muito escuro<sup>944</sup>. Manuel de Macedo desaconselhava o uso de secantes porque escureciam a pintura e produziam fendas e estalados na superfície dos quadros<sup>945</sup>. A explicação para esse processo de alteração era a contração do secante, tal como expunha em 1895:

*Urgia obviar a um inconveniente que dificultava ao pintor a conclusão do seu trabalho; e n'esse intuito, generalizou-se tambem o emprego de seccantes, vehiculos ordinariamente perigosos, perniciosíssimos, alguns, que pela sua muita adstringencia, tendem a contrahir-se, e, portanto, oppõem-se á natural dilatação do pigmento oleoso, actuando por modo absolutamente contrario ao d'este*<sup>946</sup>.

Em 1878, Robert reportava que muitos artistas preparavam uma mistura secativa composta por duas partes de óleo e uma de secativo, que colocavam nos godés fixos à paleta. A não ser que estes produtos fossem extremamente puros, esta preparação era desaconselhada por Robert já que, segundo ele, faziam com que os tons, em particular os verdes claros, se alterassem em poucos dias<sup>947</sup>. O uso de secantes acondicionados nos referidos godés era igualmente desaprovado por Vibert. Segundo ele, embora esta fosse uma prática habitual fazia com que o pintor automaticamente abusasse da quantidade de

939 Lefranc & Bourgeois, 2016b.

940 Moreau-Vauthier, 1913: 162.

941 Robert, 1878: 67.

942 Moreau-Vauthier, 1913: 162.

943 Robert, 1878: 67.

944 Moreau-Vauthier, 1913: 160-161.

945 Macedo, 1885: 43; Macedo, 1886: 48-49; [Macedo], 1895a: 30.

946 [Macedo], 1895a: 23.

947 Robert, 1878: 68.

secantes<sup>948</sup>. Moreau-Vauthier indicava ainda que usados em grandes porções os secantes deixavam de fazer efeito<sup>949</sup>.

### 3.5 Mediums e diluentes

Entende-se por mediums<sup>950</sup> líquidos que podem ser adicionados a uma tinta a óleo de modo a modificá-la. Segundo Leslie Carlyle, eram compostos por óleos misturados com uma variedade de substâncias como resinas, ceras, ovos, amido, sílica, gelatina, bórax, etc.<sup>951</sup>. A adição dos mediums decorria de diferentes objetivos, sendo o principal o aumento da tixotropia das tintas e, como tal, melhorar a sua manipulação e a pincelada. Outras razões tinham que ver com o aumento da transparência e a melhoria consistência das tintas.

De acordo com Carlyle, nos manuais técnicos ingleses publicados no século XIX, a nenhum outro material usado na pintura a óleo foi dedicada tanta atenção como aos mediums<sup>952</sup>. Ao contrário, nas fontes francesas raramente foram descritos e nas fontes portuguesas estudadas estes materiais apenas foram identificados nas obras de Manuel de Macedo, a partir de 1886.

O medium que Macedo indicou com maior frequência foi o megilp que o descrevia como uma *gelatina ingleza preparada a almecega* [mástique]<sup>953</sup>. De facto, tratava-se de uma mistura tixotrópica sob a forma de gel amarelado e brilhante que se adicionava às tintas na paleta de modo a conferir-lhes uma suavidade que não se podia obter de outra forma. De acordo com um estudo de Townsend, et al., de 1998, a primeira referência ao megilp foi identificada numa listagem de materiais do pintor inglês Reynolds datada de 1767<sup>954</sup>. Segundo um artigo publicado por Barros García, em 2001, este pintor utilizava-o para obter uma maior riqueza na textura das tintas, com efeitos semelhantes aos de Tiziano e Rembrandt<sup>955</sup>.

Townsend, et al. reportavam que o melgip era obtido geralmente a partir de uma mistura de óleo secativo com um verniz mástique em diferentes proporções<sup>956</sup>. Antes de 1850 a relação entre o óleo secativo e o verniz seria geralmente de 2:1, sendo depois desta data mais frequentemente referida a proporção 1:1. Ao longo do século XIX foi-se compreendendo a importância dos secantes à base de chumbo no processo de geleificação da

948 Vibert, 1891: 131.

949 Moreau-Vauthier, 1913:161.

950 Na língua portuguesa o termo exato para designar estes materiais ainda não se encontra bem estabelecido, tal como verificou António João Cruz, num artigo publicado em 2006 (Cruz, 2006). Como tal, optou-se pela designação “medium”, termo que resulta da sua utilização na língua inglesa. Apesar do plural da palavra em latim *medium* ser *media*, o plural *mediums* encontra-se largamente estabelecido na língua inglesa, no contexto dos materiais da pintura e, assim, é o que se adotou neste estudo.

951 Carlyle, 2001: 101.

952 Carlyle, 2001: 101.

953 Macedo, 1886: 48-49.

954 Townsend, et al., 1998: 205.

955 Barros García, 2001:190.

956 Townsend, et al., 1998: 205.

mistura, ou seja, percebeu-se que o megilp não gelificava a não ser que o óleo tivesse sido previamente tratado com compostos de chumbo. Igualmente, foram sendo introduzidas outras variantes, com a substituição da resina mástique por resina copal ou resina âmbar<sup>957</sup>.

Mérimée fazia referência a este medium que designava por *verniz des Anglais* e indicava que era particularmente indicado para as velaturas, que desta forma se aplicavam com o pincel com grande facilidade<sup>958</sup>.

De acordo com Carlyle, em Inglaterra diversos autores criticaram sistematicamente o uso do megilp ao longo do século XIX<sup>959</sup> que acusavam de ser responsável pelo escurecimento e descoloração da pintura, bem como pelo aparecimento de estalados. Também em Portugal, Manuel de Macedo desaconselhava com veemência o seu uso reportando os efeitos indesejáveis de escurecimento e de estalados prematuros que provocava na pintura:

*Generalisou-se, haverá uns quarenta annos, uma droga, cujo fim principal era desembaciar “repuchados”, mas da qual os pintores, por isso que offerecia certas commodidades, em breve entraram a abusar. Referimo-nos ao mégilp, ou Mac Gulp (parece ter-se chamado assim o inventor, o qual pelo nome não perca). Esta gelatina ingleza, combinação de oleo e de verniz grosso, é um dos mais detestaveis inventos, das maiores calamidades que podiam sobrevir á pintura: – esverdeia alguns tons, amortece os tons claros, cobrindo-os de “patina” alambreada, da côr de marfim muito velho; communica á pintura, passado pouco tempo, aspecto sebaceo, sujo, e concorre, em acção commum com alguns escuros betuminosos e com as laccas, para produzir gretas e escamas nos quadros<sup>960</sup>.*

Apesar da sua má reputação, segundo Townsend, et al., durante o século XIX muitos artistas continuaram a utilizar o megilp, seduzidos pela fantástica tixotropia que conferia às tintas e também pelo facto dos efeitos negativos deste material não serem imediatamente visíveis, sendo por vezes necessários anos para que o escurecimento e os estalados ocorressem<sup>961</sup>.

De acordo com Carlyle, o megilp era vendido, tanto em tubos como em frascos, pelos principais fornecedores de materiais de pintura ingleses como a Winsor & Newton, a Reeves, a Rowney e a Roberson<sup>962</sup>.

---

957 Carlyle, 2001: 104-105.

958 Mérimée, 1830: 70.

959 Carlyle, 2001: 105-106.

960 [Macedo], 1895a: 31.

961 Townsend, et al., 1998: 205.

962 Carlyle, 2001: 105.

Para além das referências nas obras de Macedo não foram encontradas fontes que permitam comprovar o uso efectivo de megilp por parte dos pintores portugueses. Contudo, é possível que estivesse disponível no comércio português já que no Arquivo da companhia Roberson identificou-se um registo da compra de megilp pelo comerciante lisboeta Manuel Costenla, em 1871, possivelmente para revenda<sup>963</sup>.

Tal como referia Karl Robert, em 1871, depois da pintura ser deixada a repousar alguns dias as cores cobriam-se de um aspeto mate ou de um véu que escurecia o seu aspeto que se dava o nome de *embu*<sup>964</sup>. Para evitar este efeito de embaciamento da pintura, a que chamava de *rechupado* ou *perchugado*, Manuel de Macedo recomendava o uso de verniz *Chenet* que também desginava por *Chéneau*. Em 1886, este autor indicava que se tratava do *melhor dos vernizes de retoque*<sup>965</sup> e, em 1895, referia ser um *moderno verniz volatil* e um *preparado francez cuja acção é absolutamente transitoria, e que, não abusando d'elle, não causa alteração sensivel nos tons*<sup>966</sup>. Não foram encontradas quaisquer outras referências a este verniz de retoque que permitam esclarecer sobre a sua composição.

Ernest Hareux dizia que para remover os *embus* usava há muito tempo o verniz *Damar* embora fosse um pouco viscoso e demorar muito tempo a secar<sup>967</sup>. Contudo, desde que aparecera no comércio o verniz *Vibert*, feito à base de petróleo, que o preferia pela rapidez com que secava e por ser completamente incolor. De acordo com Leslie Carlyle, o verniz Vibert era composto, segundo o seu autor, por uma “resina normal”, identificada como sendo resina dâmara dissolvida em petróleo<sup>968</sup>.

Nas suas publicações, datadas de 1895 e 1898, Macedo recomendava o *Roberson's medium* para restabelecer o brilho e o tom da pintura que se quisesse recobrir. Na primeira referia que se tratava de uma gelatina recomendada por *algumas auctoridades*<sup>969</sup>. Em 1898, dizia que por se volatilizar rapidamente não constituía *perigo eminente* para a pintura<sup>970</sup>. Contudo, na mesma obra sugeria que o *Roberson's medium* fosse usado com alguma reserva<sup>971</sup>.

Segundo Leslie Carlyle, este medium, comercializado pela companhia Roberson, teria sido introduzido no mercado na década de 1840 e era vendido em tubos<sup>972</sup>. Sobre a sua composição Carlyle refere que terá variado substancialmente ao longo do tempo com mudanças na porporção de óleo secativo, verniz copal e verniz mástique que constituíam os seus principais ingredientes<sup>973</sup>.

---

963 Ver Anexo 20.

964 Robert, 1871: 68.

965 Macedo, 1886: 48.

966 [Macedo], 1895a: 31.

967 Hareux, 1901b: 55.

968 Carlyle, 2001: 87.

969 [Macedo], 1895a: 31.

970 Macedo, 1898: 23.

971 Macedo, 1898: 14.

972 Carlyle, 2001: 128.

973 Carlyle, 2001: 128.

Para evitar o uso de mediums e os seus efeitos indesejáveis no restabelecimento do brilho dos tons da pintura, Macedo recomendava antes que esfregasse a superfície com uma rodela de cebola, método que considerava ser totalmente inofensivo<sup>974</sup>.

Tal como indicava Vibert, os diluentes, ou solventes, serviam para modificar o corpo da tinta, tornando-a mais líquida, de modo a esboçar vivamente, a aplicar velaturas ou a tornar a pintura mais transparente e vaporosa<sup>975</sup>.

Nas fontes portuguesas consultadas a terebintina era o diluente mais frequentemente indicado (Figura 3.14). Encontrou-se referida com diferentes designações como água ráz, essência de terebintina, espírito de terebintina, óleo de terebintina, terebintina rectificada, ou apenas terebintina. No manual de química agrícola de Nicolau Moreira, publicado no Rio de Janeiro em 1871, descrevia-se a terebintina e clarificavam-se os diferentes termos com que era designada:

*[...] é um succo resinoso fornecido pelas arvores pertencentes á família das “coníferas”, e que segundo o seu estado de pureza tem recebido diversos nomes. O producto bruto, conforme se escorre do vegetal, é conhecido pelo nome de “galipot”, e o que soffre a distillação constitue o oleo essencial de terebinthina, sendo o residuo fixo a colophana ou vulgarmente breu.*

*A terebinthina galipot purificada pela fusão e filtração atraves de uma camada de palha forma o péz de Bourgogne ou pez amarello, sendo o pez negro o residuo que fica no filtro. O alcatrão ou pez graxo não é senão uma mistura de terenbinthina e substancias carbonosas obtidas pela distillação de vegetaes resinosos*<sup>976</sup>.

De acordo com Fleury, em 1903, a terebintina era uma goma resinosa proveniente de uma espécie pinheiro existente na Oceania<sup>977</sup>. Assis Rodrigues referia, contudo, que era uma *resina de terebintho*, com consistência do mel, que se extraía de muitas árvores tais como o pinheiro, o abeto e o cipreste<sup>978</sup>. Segundo João Pereira, o óleo de terebintina era obtido pela destilação da terebintina comum<sup>979</sup>. Em 1844, Lucio distinguia assim a essência do óleo de terebintina:

*Quando a distilação se faz em banho maria, a essencia que se recolhe por a distilação, é branca, limpida, aromatica, e pura; porem se a destilação é feita a fogo nú, o produto recolhido é mais pezado (menos volatil) e corado; neste estado se denomina “oleo de terebinthina”*<sup>980</sup>.

974 Macedo, 1898: 23.

975 Vibert, 1891: 121.

976 Moreira, 1871: 179-180.

977 Fleury, 1903: 55.

978 Rodrigues, 1875: 358.

979 Pereira, 1881: 9.

980 Lucio, 1844, Vol. V: 363-364.



O termo mais frequentemente utilizado era água ráz, tal como se pode ver nos registos de contabilidade da ABAL<sup>981</sup>, e era sinónimo de essência de terebintina, ou espírito de terebintina, tal como indicava Assis Rodrigues<sup>982</sup>.

Nicolau Moreira dava conta de que as terebintinas mais comuns no comércio eram as de Vosges (*pinus laryx*), as de Bordéus (*pinus marítima*), as de Veneza (*pinus picea*) e as do Canadá (*pinus balsamica*)<sup>983</sup>. João Baptista Lucio indicava que a terebintina de melhor qualidade era a chamada de Veneza, vinda de *Chio*, *muito limpa* que tinha uma cor citrina e consistência de mel<sup>984</sup>. O mesmo autor referia a existência de outras terebintinas produzidas artificialmente, como a de Bordéus que era obtida dissolvendo a resina de pinho na essência de terebintina<sup>985</sup>. João Pereira indicava que em Portugal era extraída terebintina dos pinhais de Leiria mas de qualidade inferior à de *Chio*<sup>986</sup>.



**Figura 3.14** Essência de terebintina rectificada, essência *grasse* e essência de lavanda, presentes numa caixas de tintas da marca A. Lacroix, séc. XIX. PNA, inv. PNA3602.

981 Ver Anexo 15.

982 Rodrigues, 1875: 24.

983 Moreira, 1871: 180.

984 Lucio, 1844, vol. V: 318. A confusão entre a terebintina de Veneza e a terebintina de Chio foi reportada por Leslie Carlyle (Carlyle, 2001: 94-95). Esta autora cita Tingry que, em 1804, indicava que a terebintina de Chio era conhecida como sendo de Veneza porque os venezianos detinham grande parte do comércio do Levante e vendiam para a Europa todos os produtos vindos destes países. Também Mérimée, em 1830, referia que as as essências de Veneza e de Chio eram as melhores mas que eram muito difícil conseguir distingui-las (Mérimée, 1830: 594).

985 Lucio, 1844, vol. V: 318.

986 Pereira, 1881: 10.



Lucio reportava que a essência de terebintina disponível no comércio era quase sempre falsificada com aguardente ou com óleos de menos valor<sup>987</sup>. Segundo Castro da Silva e Fleury, a terebintina, tal como todos os produtos de grande utilização, era suscetível de numerosas falsificações com materiais como o talco, a resina, a água, bem como, com outras essências inferiores, minerais ou resinosas ou óleos e álcool<sup>988</sup>. Fleury indicava que a essência de terebintina era vendida em vasilhas e garrações, estando o seu preço sujeito às flutuações do mercado<sup>989</sup>.

Nas fontes portuguesas consultadas, a essência de terebintina era indicada para a preparação de vernizes<sup>990</sup> e, adicionada às tintas a óleo, como secante, tal como indicava Ferreira da Silva, que acreditava ainda que servia como forma de conservação das cores:

*[...] este oleo [nozes] deve ter misturado uma certa porção de agua raz, esta pouco mais ou menos conforme se quizer fazer o lustre da Pintura, ou tambem fazer secar as tintas em maior, ou menor espaço de tempo, de maneira que a agua raz ajuda, ou faz secar as tintas com mais rapidez, ao mesmo tempo, que tambem tira alguma cousa o lustre ás tintas, tambem lhes faz conservar as suas verdadeiras cores, conservando-as inteiras e regulares, pode-se dizer para sempre, sem que os espaço de seculos seja capaz de lhas fazer perder, e para que haja hum regular tempero a este respeito será bom ajuntar-se, em cada seis partes de oleo de nozes huma de agua raz conforme está calculado para este bom exito<sup>991</sup>.*

Também em 1898, Manuel de Macedo recomendava o uso de terebintina e dos seus derivados em substituição dos secantes<sup>992</sup>.

Tal como referia Ferreira da Silva, na citação acima exposta, a essência de terebintina servia também para retirar o excesso de brilho das tintas a óleo, ou de acordo com João Pereira, para *amortecer a côr na pintura*<sup>993</sup>. Esta prática foi confirmada por uma carta que o pintor João Vaz dirigiu a Columbano, em 1895, consultada no Arquivo do MNAC-MC. Neste documento João Vaz perguntava a Columbano se estaria interessado em executar uma pintura a óleo sobre tela para uma procissão<sup>994</sup> na qual se deveria evitar o *brilho das tintas por meio da aguarraz*<sup>995</sup>. Esta preocupação estaria relacionada

987 Lucio, 1844, vol. V: 364.

988 Silva, 1898: 15; Fleury, 1903: 56.

989 Fleury, 1903: 56.

990 Rodrigues, 1875: 24.

991 Silva, 1817: 105.

992 Macedo, 1898: 14 e 23.

993 Pereira, 1881: 9.

994 Tratar-se-ia de uma procissão integrada no programa de comemoração do Centenário Antoniano de 1895, cuja comissão de organização integrava centenas de destacadas personalidades políticas, eclesiásticas e culturais, como Rafael Bordalo Pinheiro (irmão de Columbano) e o escritor Ramalho Ortigão (Ventura, 1996-1997, p. 364).

995 Vaz, João. [Carta] 1895, Mai. 04, Xabregas [a] Columbano. Acessível no arquivo do MNAC-MC.

com a função a que se destinava a obra, uma vez que se a pintura fosse demasiado brilhante seria dificilmente interpretada quando exposta à luz do dia.

O uso da essência de terebintina era indicado igualmente para a limpeza dos pincéis e da paleta, tal como recomendava Manuel de Macedo<sup>996</sup>.

Nas fontes portuguesas não se encontraram quaisquer advertências relativamente ao uso da terebintina, tais como as que Vibert expressava. Segundo este autor este material era uma causa de estalados na pintura, bem como, do seu amarelecimento e escurecimento<sup>997</sup>.

Alguns autores franceses, como Mérimée<sup>998</sup> ou Vibert<sup>999</sup>, indicavam o uso de outros solventes como a essência de lavanda (Figura 3.14), o óleo de rosminho ou a nafta. Ao contrário, nas fontes portuguesas não foram encontradas referências ao uso destes materiais na pintura a óleo, a não ser nas receitas de preparação de vernizes, como se verá de seguida.

### 3.6 Vernizes

Verificou-se que nos manuais especificamente dedicados às técnicas da pintura a óleo, escritos em português, era dada pouca atenção ao vernizes. Por exemplo, estes não ocupam qualquer espaço na obra de Ferreira da Silva, de 1817, e Manuel de Macedo apenas trata este tema de forma mais extensa no seu manual sobre restauro de pintura, publicado em 1885. Como tal, as informações mais detalhadas sobre estes materiais foram obtidas nas duas publicações consultadas, especificamente dedicadas aos vernizes: a de Stooter, com primeira edição em 1729 e segunda em 1786, e a de João Pereira, de 1884. Para além destes, foi especialmente útil a obra de João Baptista Lucio, de 1844, e os livros dedicados à pintura de construção civil de Francisco Castro Silva, de 1898, e a tradução do tratado de Paul Fleury, de 1903. No âmbito das publicações periódicas foram consultados os anais da Sociedade Promotora da Indústria Nacional, onde em 1827, se apresentava um extenso artigo sobre vernizes traduzido do *Dictionnaire portatif de chimie, de minéralogie et de géologie*, de A. Drapiez, publicado em Paris em 1824<sup>1000</sup>.

Os usos dos vernizes na pintura a óleo eram diversificados. Encontram-se indicados para adição às tintas como mediums, para isolar camadas, como secantes para determinados pigmentos, para aplicação entre camadas intermédias de tinta e como camada final da pintura para lhe conferir brilho e protecção. Relativamente ao seus usos poderiam assumir diferentes designações como as que refere Vibert: *verniss a retoucher* (verniz de retoque), *verniss a peindre*, ou *verniss gras* e, *verniss a tableaux* (verniz final)<sup>1001</sup>. Os vernizes de retoque, de que se falou no ponto anterior, serviam para eliminar o

996 Macedo, 1885: 41; Macedo, 1886: 48; Macedo, 1898: 15.

997 Vibert, 1891: 122.

998 Mérimée, 1830: 62-64.

999 Vibert, 1891: 121.

1000 Santos, 1827.

1001 Vibert, 1891: 149.

embaciamento da pintura entre camadas, já que secavam rapidamente e podiam ser logo cobertos com uma nova camada de tinta. Podiam também ser misturados nas tintas para fazer velaturas rápidas<sup>1002</sup>. Os segundos, eram utilizados para pintar, misturados com o pincel nas tintas para aumentar a sua fluidez, brilho e solidez. De acordo com Vibert, eram igualmente excelentes para as velaturas<sup>1003</sup>. O verniz final era aplicado, depois de terminada a pintura, para conferir brilho e transparência às cores, bem como, para a preservar dos agentes atmosféricos.

Os vernizes eram igualmente classificados quanto à sua composição. Nas fontes portuguesas encontram-se indicadas várias categorias que não reúnem consenso entre os vários autores. Contudo, de forma geral, são apontados três grandes grupos: os vernizes de espírito ou de álcool, os vernizes de óleo e os vernizes de essência.

Os vernizes de espírito tinham por base o espírito de vinho<sup>1004</sup>, ou álcool, em que se dissolviam as resinas, e não tinham uso na pintura a óleo, tal como indicava Assis Rodrigues:

*O verniz de espirito não serve para a pintura a oleo; emprega-se pela maior parte em obras de esmalte, dissolvendo o copal no ether ordinario, e é tão seccativo, que ferve debaixo do pincel por effeito da rapida evaporação do ether. Emprega-se tambem sobre moveis, caixas, cartões, etc., dissolvendo no alcool, em banho maria, resinas, como o sandaraque, a almacega, a terebenthina, a gomme laca, etc., e podem misturar-se-lhes diferentes côres*<sup>1005</sup>.

Na tradução da obra de Fleury era também referido que os vernizes de álcool eram completamente “proibidos” na pintura<sup>1006</sup>. Manuel de Macedo desaconselhava igualmente o seu uso:

*O verniz de espirito ou espirito-de-vinho é um composto de gomme sandaraca, de almecega em pingos, e de terebinthina veneziana. Torna as côres muito brilhantes; porêm com o andar do tempo, communica-lhes um tom geral amarellado, altamente desagradavel, fundindo-as demasiado e alterando a relação mutua das combinações de tons, ou degradação das côres*<sup>1007</sup>.

1002 Vibert, 1891: 149.

1003 Vibert, 1891: 149.

1004 Paillot de Montabert, em 1829, descrevia assim este material: *L'alcohol (esprit-de-vin) est le produit de la distillation du vin. La première distillation du vin donne l'alcohol faible (eau-de-vin); les distillations répétées constituent l'alcohol faible (esprit-de-vin rectifié); ce celui-ci, traité avec une égale quantité d'acide sulfurique (acide ou huile de vitriol) constitue l'éthère* (Paillot de Montabert, 1829: 76).

1005 Rodrigues, 1875: 377.

1006 Fleury, 1903: 59.

1007 Macedo, 1885: 24.

Apesar dos vernizes a álcool não serem indicados para a pintura a óleo, Assis Rodrigues destacava, contudo, o verniz de retoque de Soehnée (ou Soehné)<sup>1008</sup> que dizia ter todas as qualidades que poderiam desejar: *não tem côr, é diaphano, lustroso, inalteravel á humidade, impermeavel, duro e flexivel, póde lavar-se sem perder o brilho*<sup>1009</sup>. A mesma informação era dada no manual de Arsenne e Denis, de 1858<sup>1010</sup>, onde possivelmente Assis Rodrigues a foi obter. Apesar da boa reputação que estes autores atribuem a este verniz, era totalmente desaconselhado por Vibert porque, segundo ele, era feito à base de goma laca que, sendo insolúvel no óleo, fazia destacar as camadas de tintas<sup>1011</sup>. Por outro lado, Vibert referia que era muito sujeito a alterações pela humidade tornando-se baço e azulado.

Os vernizes de óleo e, particularmente, os de essência, eram indicados para a pintura a óleo, pelo que se tratarão de seguida. No Anexo 16 encontram-se transcritas receitas para preparação destes vernizes contidas nas obras escritas em português consultadas. Não foram consideradas todas as receitas identificadas, mas apenas aquelas que podiam sugerir a sua utilização na pintura a óleo.

As principais resinas indicadas na preparação dos vernizes eram a mástique, designada também por almécega, a copal, a sandáraca, e outras, como a resina elemi, o âmbar e a laca. Lucio recomendava que se escolhessem as melhores resinas, isentas de *partes estranhas* e que, antes de serem moídas, fossem bem lavadas e secas<sup>1012</sup>. João Pereira descrevia-as da seguinte forma:

*As rezinas são geralmente obtidas por meio de incisões feitas nas plantas, e separadas das essencias pelo processo destillatorio. Incontram-se reunidas aos oleos essenciaes que as amolecem. São substancias incolores ou diversamente amareladas e semi-transparentes.*

*Ha resinas com o nome de balsamos, contendo em si óleos essenciaes e acido benzoico. As gommas-resinas são misturas de gommas e resinas. Estas substancias assimilham-se ás essências, tendo a diferença de se não volatilizarem sem decomposição*<sup>1013</sup>.

Vibert alertava para a grande confusão que então havia na designação das resinas às quais eram atribuídas nomenclaturas arbitrárias<sup>1014</sup>. Por exemplo, segundo este autor, em França havia-se aumentado a taxa alfandegária das resinas importadas deixando de fora as gomas. Como tal, os comerciantes passaram a designar por goma todas as matérias que antes se designavam por resinas. Como consequência, referia Vibert, sempre

1008 Ver Anexo 21, cód. F.106.

1009 Rodrigues, 1875: 377.

1010 Arsenne e Denis, 1858: 349.

1011 Vibert, 1891: 141.

1012 Lucio, 1844, Vol.V: 355.

1013 Pereira, 1881: 9.

1014 Vibert, 1891: 135.

que se consultava uma receita para preparação de vernizes nunca se sabia exatamente a que resina os seus autores se referiam<sup>1015</sup>. A complexidade que envolvia as resinas foi igualmente apontada por José Júlio Rodrigues:

*Como é sabido, as resinas são materias complexas, de constituição variavel com as especies, com o modo por que foram colhidas e preparadas, com a acção dos agentes atmospericos, com o calor que soffreram durante ou depois da sua extracção e com muitas outras causas e circunstancias, que omitimos, e que só poderiam mostrar ao leitor quanto é difficil a definição chimica de semelhantes produtos e complicada a sua catalogação e individuação*<sup>1016</sup>.

Quanto à preparação dos vernizes de essência e dos vernizes de óleo, João Pereira descrevia assim o processo:

*Fazer vernizes [...] é dividir, dissolver as moleculas resinosas n'um liquido apropriado, de maneira que depois da completa dessiccação do liquido interposto, estas moleculas, em virtude da força de atracção e coesão que lhes é própria, possam retomar, não já a côr, brilho e solidez primitivas, mas todos esses caracteres modificados pelas particulas dessicadas do liquido dissolvente*<sup>1017</sup>.

De acordo com José Júlio Rodrigues, em 1884, a indústria de vernizes não estava desenvolvida em Portugal devido aos custos que comportava e ao preço elevado das matérias primas. Como tal, segundo ele, os vernizes que então se utilizavam em Portugal seriam sobretudo importados:

*Se o chimico fosse portuguez... (se se podesse ser chimico em Portugal...) escusariam por exemplo, dentro de pouco, de seguir para o estrangeiro as nossas resinas coloniaes – copal e outras – para de lá voltarem mais tarde, transformadas em vernizes, muitas vezes caríssimos e que nós gostosamente requeremos e pagamos, gritando sempre, é claro, contra a ignorância e contra a mandrice da casa.*

*Diga-se, entre parentheses, que a industria dos vernizes está por nascer entre nós, mau grado os que por ahi se vendem com cara de portugueses. Não há dinheiro para ela, e até, algumas vezes materias primas acessíveis à bolsa do fabricante indigena*<sup>1018</sup>.

---

1015 Vibert, 1891: 136.

1016 Rodrigues, 1884: 33.

1017 Pereira, 1881: 5-6.

1018 Rodrigues, 1884: 34.

Em 1885, Manuel de Macedo dava conta de que todos os vernizes (verniz de espírito, verniz graxo e o verniz de essência) se encontravam então disponíveis no comércio, *preparados com perfeição pelos fabricantes de tintas e do material para uso dos pintores*<sup>1019</sup>, o que poderá indicar que não haveria necessidade de serem os pintores a prepará-los.

### 3.6.1 Vernizes de óleo

Os vernizes de óleo eram preparados fervendo uma resina natural fundida com um óleo secativo, de modo a obter-se uma mistura homogênea. Algumas receitas incluem a adição de essências para diminuir a sua viscosidade. João Baptista Lucio definia assim os vernizes de óleo e essência, também designados vernizes mistos:

*Dasse este nome aos vernizes que provem da dissolução das materias resinosas nos oleos fixos secativos: elles juntos com as essencias, são os mais sólidos de todos os vernizes conhecidos, porem são tambem os mais difficeis de secar quando o oleo denomina muito sobre a essencia; é por isso que convem juntar-lhe esta em excesso na maior parte dos cazos*<sup>1020</sup>.

O tipo de óleo secativo a utilizar na preparação destes vernizes nem sempre era indicado, mas quando o é trata-se geralmente do óleo de linhaça. Segundo João Pereira, o óleo de noz, ainda que tivesse uma cor mais clara que o de linhaça, era raramente utilizado devido ao seu preço elevado<sup>1021</sup>. Também, de acordo com este autor, os óleos essenciais, tais como o de bergamota, o de rosmaninho e o de alecrim, eram igualmente caros e não secavam bem.

Para além da essência de terebintina, a essência de alfazema aparece indicada nalgumas receitas de preparação de vernizes de óleo e essência por ser um bom dissolvente da resina copal. Contudo, Lucio advertia que nunca se encontrava no comércio esta essência pura, mas sempre falsificada, vinda já assim das fábricas estrangeiras onde se preparava<sup>1022</sup>. De acordo com as estatísticas do comércio internacional, referentes ao ano de 1843, a essência de alfazema era então importada a partir de Génova<sup>1023</sup>.

A resina mais frequentemente indicada para a preparação de vernizes a óleo era a copal e, menos frequentemente, o âmbar, designado por *alambre*, *succino* ou *âmbar amarello*.

---

1019 Macedo, 1885: 25.

1020 Lucio, 1844, Vol. V: 404.

1021 Pereira, 1881: 8.

1022 Lucio, 1844, Vol. V: 366.

1023 Mappas Geraes..., 1849: 211.

A designação de copal refere uma grande variedade de resinas de origem botânica e geográfica muito distintas<sup>1024</sup>. Segundo Assis Rodrigues, copal era o nome genérico da goma e da resina que se obtinham de uma árvore no Ceilão<sup>1025</sup>. João Pereira referia, por outro lado, que a goma copal era uma resina extraída de uma árvore que se encontrava na América meridional e em diversas partes de África<sup>1026</sup>. Lucio indicava que a resina copal se distinguia de todas as outras pela sua dissolução no álcool e nos óleos, mas que, uma vez dissolvida, formava os vernizes de copal, *os mais límpidos e transparentes*<sup>1027</sup>. Paillot de Montabert recomendava a resina copal por ser mais brilhante e cristalina que as resinas mástique e elemi, embora fosse necessário que a copal fosse branca após a sua liquefacção, caso contrário, afirmava este autor, só deveria ser usada nas tintas mais vigorosas da pintura<sup>1028</sup>. Também Vibert referia que, de todas as resinas que se dissolviam no óleo, deveria ser escolhida apenas a copal verdadeira, a mais bela e mais dura, rejeitando todas as outras que, segundo ele, não serviam mais do que para envernizar viaturas<sup>1029</sup>.

Mérimée recomendava o uso do verniz de copal já que dava maior brilho e transparência às cores<sup>1030</sup>. Para além disso, referia este autor que, uma vez que secava muito lentamente, dava tempo para executar a pintura com maior cuidado e depois de seca a tinta adquiria uma grande durabilidade. Igualmente, Moreau-Vauthier dizia que o verniz a óleo, sem essência, tal como o de copal a óleo, resultava numa matéria unctuosa que secava lentamente. Segundo ele, o pintor Carolus-Duran (1837-1917) havia-lhe recomendado este verniz que utilizaria com frequência. Moreau-Vauthier indicava ainda uma receita que Gérôme daria aos seus alunos:

*Quatre parties de copal à l'huile de Durozier. Trois parties d'essence rectifiée. Faire ce mélange en versant l'essence dans le copal à plusieurs reprises et en remuant, pour l'empêcher de se précipiter. "La peinture y gagne, me dit Girardot, une solidité de pierre à fusil"*<sup>1031</sup>.

Apesar de, como se referiu antes, os vernizes se encontrarem facilmente disponíveis no comércio prontos a usar, verificou-se que sobretudo nos manuais sobre pintura de construção civil continuam a apresentar receitas para a preparação destes vernizes. Na tradução da obra de Fleury indicava-se que havia muitos processos de fabrico destes vernizes e descrevia-se sumariamente a forma de obter os de óleo e essência:

*Às vezes contentam-se com dissolver ao fogo a gomme no óleo, e juntar-lhe a essência necessária, ou então pulverizam-na primeiro, e fazem-na*

1024 Pereira, 1881: 11.

1025 Rodrigues, 1875: 122.

1026 Pereira, 1881: 10.

1027 Lucio, 1844, Vol. V: 300.

1028 Paillot de Montabert, 1829: 77-78.

1029 Vibert, 1891: 142.

1030 Mérimée, 1830: 92.

1031 Moreau-Vauthier, 1913: 169.

*dissolver em seguida a quente n'uma quantidade d'essencia. Retiram-na do lume e completa-se o verniz juntando o oleo e terminando pela proporção d'essencia; ou melhor ainda faz-se aquecer a secco num matraz a gomme reduzida a fragmentos pequenos, e mexe-se até completa dissolução, enquanto houver grumos; em seguida retira-se do lume introduzindo-lhe pouco a pouco o oleo necessario, levemente aquecido para esta operação; mexe-se constantemente para unir bem o oleo e a gomme. Deixa-se esfriar antes da introdução da essencia que se faz em ultimo lugar e com todo o vagar, enquanto se mexe a mistura continuamente. Pelo que se refere ás proporções de oleo e essencia, nunca são as mesmas e variam segundo se quer um verniz mais ou menos gordo*<sup>1032</sup>.

As opiniões sobre o uso de vernizes a óleo variavam significativamente de autor para autor. Para Lucio eram vernizes muito belos devido à sua *solidez e transparência*<sup>1033</sup>. Assis Rodrigues referia que, apesar de poderem ser lavados e esfregados a seco, eram menos secativos, menos sólidos e tinham tendência para amarelecer<sup>1034</sup>. Também Manuel de Macedo desaconselhava o seu uso:

*A experiencia condemna hoje em absoluto a applicação d'este verniz nos quadros a oleo; é demasiadamente carregado de côr; a sua opacidade, com o andar dos tempos, imprime á pintura aspecto indeciso e turvo, transtornando em absoluto a harmonia relativa das côres*<sup>1035</sup>.

Em França, Paillot de Montabert dizia igualmente que, embora os vernizes a óleo fossem mais sólidos que os vernizes resinosos, amareleciam devido ao óleo e eram difíceis de remover, pelo que eram muito utilizados nos móveis e nas viaturas<sup>1036</sup>.

Nos catálogos e nas listas de preços de fornecedores identificadas<sup>1037</sup> o verniz copal era o que aparecia mais frequentemente indicado. Contudo, é possível que a sua utilização se destinasse sobretudo à pintura de construção civil.

Pelo contrário, nos registos de contabilidade das Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto, o verniz copal praticamente não se encontra listado<sup>1038</sup>. Apenas se encontrou um registo da sua compra, em 1881 na ABAL, o que pode indicar a sua escassa utilização na pintura a óleo.

1032 Fleury, 1903: 58.

1033 Lucio, 1844, Vol. V: 408.

1034 Rodrigues, 1875: 122.

1035 Macedo, 1885: 25.

1036 Paillot de Montabert, 1829: 80.

1037 Ver Anexo 17.

1038 Ver Anexo 18.



### 3.6.2 Vernizes de essência

Os vernizes de essência eram preparados a partir da dissolução de uma resina num solvente volátil, secando por evaporação do solvente. Lucio indicava que se chamavam vernizes de essência aos quais a essência de terebintina era o solvente das resinas que compunham o verniz<sup>1039</sup>:

*Assim como o alcool, a essencia dissolve as rezinas, e da mesma maneira se evapora, deixando sobre os corpos uma cama ou lamina das materias que ella tinha em dissolução, porem a este respeito ha alguma couza de diferença, por que a essencia de terebinthina não se evapora totalmente, e fica sempre até um certo ponto em combinação com essas materias, o que lhe dá certa superioridade sobre o alcool*<sup>1040</sup>.

A resina mais frequentemente indicada nas fontes documentais consultadas para a preparação dos vernizes de essência era o mástique, escrita com diferentes grafias: *mastic*, *mastice*, *masticci*, *mastici*, *mastique*, ou com a designação de *almecega*. De acordo com Huertas Torrejón, num manual publicado em 2010, a resina mástique é obtida a partir de árvore *Pistacia lentiscus* que se encontra nas zonas costeiras do mediterrâneo, embora tradicionalmente se considerava ser de melhor qualidade a que era proveniente da ilha grega de Quíos<sup>1041</sup>, tal como indicava João Pereira em 1881<sup>1042</sup>.

Segundo Lucio, a mástique em lágrimas que se encontrava no comércio tinha a forma de grãos, semi opacos, brancos e de cheiro suave<sup>1043</sup>. Devido ao seu preço elevado encontrava-se quase sempre adulterada com outras resinas, em particular com sandárac, tal como dava conta este autor<sup>1044</sup>.

Paillot de Montabert referia que a resina mástique era a mais utilizada nos vernizes finais por ser brilhante, bastante branca e amarelecer pouco<sup>1045</sup>.

Outra resina que se encontra indicada na preparação dos vernizes de essência é a sandárac. Esta resina obtem-se de várias espécie de cipestres, sobretudo dos géneros *Cupressus*, *Juniperos* e *Thuja*<sup>1046</sup>. João Pereira dizia que era extraída de uma espécie de árvore africana de junípero ou de zimbro<sup>1047</sup>. Nas fontes documentais consultadas encontra-se referida com diferentes designações: *sandarac*, *sandaraca*, *gomma graxa*, *gomma de zimbro* e *gomma de junipero*.

1039 Lucio, 1844, Vol. V: 361.

1040 Lucio, 1844, Vol. V: 362.

1041 Huertas Torrejón, 2010: 198.

1042 Pereira, 1881: 10.

1043 Lucio, 1844, Vol. V: 305.

1044 Lucio, 1844, Vol. V: 306.

1045 Paillot de Montabert, 1829: 77.

1046 Gigante, 2005: 39.

1047 Pereira, 1881: 11.

Lucio referia que a resina sandáraca se encontrava no comércio em forma de grãos finos e arredondados devendo ser clara, transparente e ter cheiro semelhante ao da terebintina quando fricionada<sup>1048</sup>. Paillot de Montabert aconselhava que a sandáraca, tal como a resina elemi, deviam ser evitadas quando se desejava vernizes incolores<sup>1049</sup>.

As referências ao uso das resinas elemis e à goma laca nas receitas de vernizes identificadas são mais escassas. As elemis são segregadas por árvores da família das *Burseraceae*<sup>1050</sup>. João Pereira indicava que eram provenientes das Índias Orientais<sup>1051</sup> e Lucio descrevia-as como sendo de cor branca, num tom amarelo esverdeado, muito pálidas, com veios avermelhados e com um cheiro forte<sup>1052</sup>. Referia ainda que a melhor resina era proveniente da Etiópia e não do Brasil que não deveria ser utilizada nos vernizes por ser impura e misturada com resina de pinho.

A goma laca, de origem animal, é segregada e depositada em árvores como a *Antea frondosa*, por um inseto *Coccus lacca* ou *Laccifer lacca*<sup>1053</sup>. João Pereira indicava ser obtida a partir de uma árvore semelhante à figueira que se encontrava nas regiões montanhosas das Índias Orientais e que era *exuda por meio de buracos que certos insectos lhe fazem na casca*<sup>1054</sup>. Dava ainda conta de que havia goma laca de diferentes cores, sendo preferível a mais clara.

Nas fontes escritas em português consultadas apenas foi identificada a referência ao uso da resina dâmara, com este nome, na tradução da obra de Fleury de 1903, onde se indicava que a *gomma Dammar dá o verniz mais branco*<sup>1055</sup>. Esta resina é obtida da árvore da família das *Dipterocarpaceae* e, de acordo Huertas Torrejón o seu uso é relativamente recente<sup>1056</sup>. Contudo, Bárbara Gigante, num artigo sobre resinas, publicado em 2005, refere que há documentos que provam o seu conhecimento desde 1829<sup>1057</sup>. A ausência de referências identificadas às resinas dâmaras nas fontes portuguesas do século XIX encontra correspondência com o que Leslie Carlyle verificou nas fontes inglesas. De facto, Carlyle apenas identificou sete menções a estas resinas, nos manuais de pintura ingleses, e concluiu que as resinas dâmaras não terão recebido particular atenção ou interesse por parte dos artistas britânicos até ao final do século XIX<sup>1058</sup>.

---

1048 Lucio, 1844, Vol. V: 306.

1049 Paillot de Montabert, 1829: 77.

1050 Gigante, 2005: 43.

1051 Pereira, 1881: 11.

1052 Lucio, 1844, Vol. V: 307-308.

1053 Gigante, 2005: 45.

1054 Pereira, 1881: 10.

1055 Fleury, 1903: 57.

1056 Huertas Torrejón, 2010: 199.

1057 Gigante, 2005: 42.

1058 Carlyle, 2001: 84-86.

A cânfora encontra-se presente na grande parte das receitas para preparação de vernizes de essência, com as designações de *camphora* e *alcamfor*. Era usada como solvente das resinas e, de acordo com Lucio, não deveria ser utilizada em maior quantidade do que até quatro oitavas por cada arrátel de álcool<sup>1059</sup>.

Algumas receitas de vernizes transcritas no Anexo 16 incluem vidro em pó. De acordo com Lucio a adição de vidro servia para facilitar a dissolução das resinas mas, segundo ele, apenas era necessário nos vernizes de copal uma vez que esta resina era a mais difícil de dissolver<sup>1060</sup>. Contudo, verifica-se que nenhuma das receitas de vernizes de copal transcritas incluem vidro. Em 1827, nos anais da Sociedade Promotora da Industria Nacional era indicado com maior detalhe a justificação para a adição deste material na preparação de vernizes:

*A addição do vidro, que pode parecer extraordinaria, tem não-obstante suas vantagens: divide as particulas na mistura que se faz em sêcco, e conserva esta propriedade quando está sôbre o fogo. E assim dous inconvenientes remedeia: primeiro, porque como dicto ficou, divide as materias, e por isso facilita e augmenta a acção do alcohol; segundo, porque não deixa que as rezinas se peguem ao fundo do matraz, e preserva os vernizes de amarellecerem, o que costuma acontecer quando se lhes administra o banho-maria, como differentes pessoas practição<sup>1061</sup>.*

De acordo com as fontes consultadas, os vernizes de essência eram os mais recomendados para a pintura a óleo. Manuel de Macedo destacava da seguinte forma as suas qualidades: *É um verniz incolor, e quasi diaphano; não escurece a pintura. Possue o brilho sufficiente e não altera por fórma alguma os quadros, sendo aliás facil de desaggregar em caso de necessidade<sup>1062</sup>*. As vantagens destes vernizes relativamente à conservação das obras eram igualmente destacadas por João Pereira:

*Os vernizes de essencia tornam-se mais convenientes pra os quadros, precisamente porque a tela sobre a qual são pintados, em razão da sua pouca espessura, é extremamente sensivel ás variações de temperatura, o que faz com que um verniz muito rigido, se quebre, formando ahi gre-tas e fendas com extrema facilidade, occultando a pintura que elle deve fazer sobressahir, e deixando-a em breve exposta ao ataque dos gazes ou dos outros corpos susceptiveis de lhe causarem danno<sup>1063</sup>.*

---

1059 Lucio, 1844, Vol. V: 315.

1060 Lucio, 1844, Vol. V: 356.

1061 Santos, 1827: 223.

1062 Macedo, 1885: 25.

1063 Pereira, 1881: 38.

Em 1844, Lucio reportava que os *artistas modernos* preferiam os vernizes de essência relativamente aos vernizes a álcool por serem vernizes sólidos, brilhantes e por não promoverem o aparecimento de estalados na pintura<sup>1064</sup>.

Também para Ernest Hareux, em 1871, o melhor verniz era o de mástique que, segundo ele, já se encontrava já preparado no comércio<sup>1065</sup>. Em 1913, Moreau-Vauthier recomendava igualmente este verniz referindo, contudo, que devido ao seu preço elevado eram-lhe adicionadas resinas inferiores, bálsamos ou terebintina de Veneza que os tornavam mais alteráveis<sup>1066</sup>.

Nos catálogos e nas listas de preços de fornecedores de materiais de pintura consultados não se identificaram os vernizes de essência<sup>1067</sup>. Apenas na tabela de preços de M. Teixeira, datada de 1896, e no catálogo da companhia Favrel, de cerca de 1913-1920, se encontraram referências à venda de *verniz à tableaux*, designação que nada indica da sua composição.

Pelo contrário, nos registos de contabilidade da ABAL o verniz se encontrou sistematicamente indicado foi o verniz mástique, o que parece demonstrar a sua larga utilização na pintura a óleo<sup>1068</sup>.

### 3.6.3 Aplicação do verniz final

A necessidade de aplicação do verniz final foi bem expressa por Manuel de Macedo no seu manual de 1898: *Por methodica e muito cuidada que seja a elaboração da pintura, os quadros rara vez dispensam a final applicação do verniz*<sup>1069</sup>. Esta aplicação obedecia a dois objetivos fundamentais: por um lado conferir brilho e a saturação das cores, por outro, proteger a pintura de agentes externos, tal como indicavam Lucio, Assis Rodrigues e Manuel de Macedo<sup>1070</sup>. Estes propósitos foram vigorosamente expostos, por este último autor, nos seguintes termos:

*O verniz, todavia, não póde nem deve dispensar-se: é exigencia inherente ao processo da pintura a oleo. Os oleos, pela sobreposição das camadas de pintura “ressumam”, e o quadro, em seguida, vae apresentando á superficie, principalmente nos escuros, aspecto fôsko, embaçado e sebaceo; as tintas “pasmam”; “repucham”, o conjuncto produz o efeito de um vidro bafejado, e só o verniz é efficaz para debellar tão inevitavel inconveniente.*

---

1064 Lucio, 1844, Vol. V: 362.

1065 Hareux, 1871: 56.

1066 Moreau-Vauthier, 1913: 177.

1067 Ver Anexo 17.

1068 Ver Anexo 18.

1069 Macedo, 1898: 7.

1070 Lucio, 1844, Vol. V: 362; Rodrigues, 1875: 122; Macedo, 1898: 7.

[...] *Succede tambem, ás partes mais luminosas e empastadas “pasma-rem”, apresentando côres baças, á medida que o quadro vae seccando; e, quando tal não succeda, as tintas claras, muito empastadas, formam alturas deseguaes e, por vezes, rugosas, se não estiverem protegidas pela camada do verniz, apresentarão, por motivos obvios, no fim dos tempos, aspecto sujo, tornando-se receptaculos das impurezas de toda a casta que fluctuam no ambiente dos aposentos e no das galerias de pintura*<sup>1071</sup>.

Ao contrário do que se verificou nos manuais de pintura franceses consultados, nos manuais portugueses praticamente não se identificaram instruções para a aplicação do verniz final. Apenas Manuel de Macedo, no seu manual de 1898<sup>1072</sup>, descreve muito sumariamente o procedimento.

Igualmente, só foi encontrada uma referência ao uso de vernizes temporários, nos anais da Sociedade Promotora da Industria Nacional, de 1827 e no manual de Manuel de Macedo, de 1885, que os designa por *vernizes transitorios*<sup>1073</sup>. Tal como indicou Leslie Carlyle, os vernizes temporários eram recomendados para pinturas recentemente terminadas quando ainda não estavam aptas a receber um verniz final resinoso, sendo para tal indicados mais frequentemente os vernizes de clara de ovo<sup>1074</sup>. Na publicação acima referida, de 1827, era recomendado este verniz, descrevendo-se o seu modo de preparação e as suas funções:

*Hum quadro novo, não tem muitas vezes outro verniz senão a clara de ovo: este verniz he o mais simples. Todos os materiaes que entrão na sua composição se reduzem a 2 ou 3 onças de alcohol fraco, em que se dissolve huma oitava de assucar e huma clara de ovo. Bate-se a clara de ovo com o assucar em pó e o alcohol fraco, e corre-se o painel (que deve collocar-se horizontalmente) com huma esponja muito macia e mui fina, molhada neste liquido. Esta especie de verniz preserva o painel dos danos que as moscas lhe podem causar, huma vez que se lhe deitem alguns pingos de sumo de alho; bastando até, que com elle se esfregue o vaso em que se bate a clara de ovo. Por este meio fica o painel livre dos inconvenientes que estes insectos cáusão a sua bôa conservação*<sup>1075</sup>.

Igualmente Manuel de Macedo referia a utilização deste verniz para avivar as cores:

[...] *em alguns casos, depois de concluido o quadro, avivam-lhe as côres applicando-lhe uma camada de um verniz transitorio, composto de*

1071 [Macedo], 1895a: 31.

1072 Macedo, 1898: 7.

1073 Macedo, 1885: 24.

1074 Carlyle, 2001: 233.

1075 Santos, 1827: 242.

*claras de ovo com adição de um alcooleo qualquer em pequena quantidade*<sup>1076</sup>.

Foram identificadas receitas para preparação do verniz de clara de ovo na obra *Segredos necesarios para os officios, artes e manufacturas*, de 1784, e na tradução do tratado de Bernardo de Monton, de 1818<sup>1077</sup>.

Bouvier dava instruções detalhadas sobre a preparação e aplicação deste verniz. Segundo este autor, só deveria ser aplicado depois da pintura estar suficientemente seca e servia para que a obra pudesse ser devidamente apreciada e avaliada antes de estar totalmente seca para ser aplicado o verniz final<sup>1078</sup>. Bouvier recomendava a lavagem da pintura com água antes da aplicação do verniz temporário<sup>1079</sup>. Os ingredientes que indicava para a preparação do verniz eram essencialmente os mesmos apresentados nos Anais, referidos acima: clara de ovo, espírito de vinho e açúcar candi dissolvido em água<sup>1080</sup>. Dava igualmente a indicação de que a aplicação deste verniz deveria ser feita com esponja. Bouvier aconselhava a substituição deste verniz de quinze em quinze dias no primeiro mês e, depois, pelo menos de dois em dois meses. Tal procedimento era recomendado porque o óleo das tintas se ligava em parte à clara de ovo formando uma espécie de crosta que acabaria por endurecer se a o verniz não fosse removido<sup>1081</sup>.

As instruções para remover o verniz de clara de ovo consistiam no uso de água e uma esponja, tal como era indicado nos Anais, de 1827: *Passa-se huma esponja molhada em agua quente pela superficie do painel carregando levemente: forma-se então huma escuma, que se tira com a agua; e repete-se a mesma operação até que ella mais se não forme*<sup>1082</sup>. As mesmas indicações eram dadas por Bouvier, que contudo, nada referia sobre a temperatura da água<sup>1083</sup>.

O uso de vernizes de clara de ovo era reprovado por alguns autores. Paillot de Montabert condenava o seu uso, tal como o da cola de peixe, porque, segundo ele, estas colas faziam estalar a pintura que não estivesse suficientemente seca<sup>1084</sup>. Também em 1913, Moreau-Vauthier referia que apesar do verniz de clara de ovo ser frequentemente utilizado nos ateliers dos jovens artistas, por ser cómodo e barato, deveria ser rejeitado porque nunca se conseguia removê-lo totalmente quando se queria aplicar o verniz definitivo<sup>1085</sup>.

<sup>1076</sup> Macedo, 1885: 24.

<sup>1077</sup> Ver Anexo 16.

<sup>1078</sup> Bouvier, 1827: 584-586.

<sup>1079</sup> Bouvier, 1827: 586.

<sup>1080</sup> Bouvier, 1827: 587.

<sup>1081</sup> Bouvier, 1827: 590.

<sup>1082</sup> Santos, 1827: 243.

<sup>1083</sup> Bouvier, 1827: 590.

<sup>1084</sup> Paillot de Montabert, 1829: 80.

<sup>1085</sup> Moreau-Vauthier, 1813: 176.

Ernest Hareux, em 1871, indicava a utilização de verniz Vibert, referido anteriormente (3.5), para o envernizamento provisório, após o qual se deveriam esperar algumas semanas para aplicar o verniz final<sup>1086</sup>.

A única referência identificada à aplicação de uma camada de cola de modo a isolar o verniz da pintura foi encontrada no manual de Paillot de Montabert. Este autor propunha a aplicação sobre a pintura de uma mistura de grão de linho em água e açúcar candi que permitiria economizar no verniz e evitar o seu amarelecimento<sup>1087</sup>.

A maioria das fontes consultadas indicava que se o verniz final fosse aplicado antes da pintura estar totalmente seca provocaria estalados e, como referia Moreau-Vauthier, pequenos fendilhamentos que apesar de serem quase impercetíveis retiravam transparência às cores, tornavam a pintura embaciada e faziam escurecer rapidamente a camada de resina<sup>1088</sup>. Tal como a maioria dos autores, Moreau-Vauthier aconselhava a esperar o maior tempo possível para o envernizamento final, embora referisse que isso raramente acontecia, especialmente nas obras que concorriam ao *Salon* que, executadas à pressa, eram prematuramente envernizadas e nas condições mais funestas de propriedades e cuidados com os materiais escolhidos<sup>1089</sup>.

Manuel de Macedo, advertia que caso os vernizes fossem aplicados antes da pintura estar bem seca poderiam conduzir à alteração dos tons da pintura bem como a *precipitar-lhe a decadencia*<sup>1090</sup> traduzida no aparecimento de fendas, estalados e, com o tempo, em destacamentos em forma de escamas<sup>1091</sup>.

Quando um tempo específico era indicado, grande parte dos autores franceses recomendava esperar pelo menos um ano após terminada a pintura, o mesmo tempo apontado na tradução do francês presente nos Anais, de 1827: *Os grandes mestres raras vezes envernizam os seus quadros quando os tirão do cavalette: resguardão a pintura com huma de-mão de clara de ovo, e não a envernizam senão no cabo de hum anno, quando as côres estão bem sêccas*<sup>1092</sup>. Também o autor inglês Collier assinalava o mesmo período de espera, recomendando que, nesse intervalo, as pinturas fossem protegidas com vidro, especialmente em Londres<sup>1093</sup>.

Manuel de Macedo, aconselhava que se esperasse pelo menos sete ou oito meses, tempo que segundo ele era necessário para que as pinturas secassem completamente no clima português<sup>1094</sup>.

1086 Hareux, 1871: 56.

1087 Paillot de Montabert, 1829: 79-80.

1088 Moreau-Vauthier, 1813: 177.

1089 Moreau-Vauthier, 1813: 177.

1090 Macedo, 1898: 7.

1091 [Macedo], 1895a: 31.

1092 Santos, 1827: 243.

1093 Collier, 1886: 112.

1094 [Macedo], 1895a: 31; Macedo, 1898: 7.

Autores franceses como Bouvier, Vibert e Moreau-Vauthier recomendavam que a pintura fosse lavada antes da aplicação de verniz com água e uma esponja e que se esperasse que estivesse bem seca<sup>1095</sup>. Este último autor mencionava, contudo, que nas vilas modernas a poeira era espessa e a água não era suficiente para a remover. Como tal, era utilizado com frequência *sabão* procedimento que, segundo ele, era absolutamente prejudicial para a conservação da pintura:

*Le savon glisse et s'introduit dans les cavités de la peinture, même la plus lisse; sur une peinture empâtée où les cavités sont plus nombreuses, il est presque impossible de l'enlever. Il tient, ne sèche jamais et attire l'humidité soit à travers la toile, soit à travers la résine du vernis. Et le chancis apparaît un beau jour*<sup>1096</sup>.

Assim, nestes casos Moreau-Vauthier aconselhava a limpeza com essência de terebintina, petróleo ou uma mistura de água com álcool<sup>1097</sup>.

Bouvier, tal como Vibert, referiam que o local onde se envernizava deveria estar isento de poeiras<sup>1098</sup>. Este último autor recomendava também que se escolhesse o tempo seco e que a temperatura da sala fosse de cerca de 20º C<sup>1099</sup>. Uma indicação semelhante era dada por Stooter: *Antes de ir envernizar, he conviniente principiar com bom tempo seco, e quente, e desta natureza o lugar, fora do sol, para a obra não rachar [...] com que a boa se he do verão, he a melhor para pôr verniz sobre a obra*<sup>1100</sup>.

Para executar o envernizamento final era conveniente que a pintura fosse colocada horizontalmente sobre uma mesa<sup>1101</sup>. Os autores consultados referem unanimemente que a aplicação do verniz deveria ser feita com gestos rápidos de modo a evitar zonas de acumulação, utilizando uma broxa ou pincel largo.

Bouvier recomendava que não fosse aplicada uma grande quantidade de verniz e que, preferencialmente, se deveria dar apenas uma camada ou, se necessário, uma segunda depois da primeira estar completamente seca<sup>1102</sup>. Nos anais da Sociedade Promotora da Indústria Nacional, de 1827, era aconselhada a aplicação de duas camadas recomendando-se, no entanto, que entre elas se deixasse passar tempo suficiente para a secagem de cada uma:

*Tambem he necessario proceder lentamente na applicação das de-mãos, especialmente se o painel estiver acabado de fresco. Artistas ha, que che-gão a dar tres de-mãos de verniz em duas ou tres horas.*

1095 Bouvier, 1827: 603; Vibert, 1891: 301; Moreau-Vauthier, 1813: 174.

1096 Moreau-Vauthier, 1813: 175.

1097 Moreau-Vauthier, 1813: 175.

1098 Bouvier, 1827: 604; Vibert, 1891: 301.

1099 Vibert, 1891: 301.

1100 Stooter, 1786: 70-71.

1101 Bouvier, 1827: 604; Vibert, 1891: 301.

1102 Bouvier, 1827: 605.



*Neste caso, a primeira de-mão serve de vehiculo á segunda, que se perde em parte com a primeira, sécca desigualmente, e fica sendo necessaria terceira: quando pelo contrario, se depois de dada a primeira de-mão se deixarem passar dous ou tres dias; a parte resinosa do verniz que tomou consistencia, encorpora-se com as côres do quadro, e recebe bem a segunda de-mão, que he bastante para dar lustro e preservar a obra da humidade<sup>1103</sup>.*

Vibert indicava que a pintura podia ser retirada ao fim de uma hora depois do envernizamento, embora tratando-se de verniz de essência só ao fim de alguns dias estaria completamente seca<sup>1104</sup>. Bouvier especificava referindo que o verniz secava em cinco ou seis dias, dependendo da temperatura<sup>1105</sup>. Stooter, por outro lado, indicava que o tempo de secagem do verniz era inferior em Portugal, dependendo também do tipo de verniz utilizado:

*Nas partes de Flandes o deixaõ estar a secar alguns 8 dias, se bem que em Portugal conforme a sezaõ do anno, lugar, e o tempo seca mais em hum do que lá em 5, ou 6 dias, e tambem conforme a qualidade do verniz<sup>1106</sup>.*

Tal como era indicado nos Anais, de 1827, a escolha do verniz final dependia de diferentes critérios, embora se recomendasse vernizes sem cor, transparentes, flexíveis e sem demasiado brilho:

*A questão relativa ao genero de verniz que melhor convem aos paineis, não está ainda decidida. Cada hum dos artistas tem suas prevenções fortificadas pelo exemplo ou pelo uso, que sustenta com especiosos argumentos. Entretanto, o valor que se deve dar ás obras dos professores abalizados, constitui na necessidade de fazer huma escolha daquelles vernizes que mais proprios forem para realçar e conservar.*

*O verniz que para tal fim se escolher, não deve quanto possivel seja, ter côr, para não communicar huma tinta estranha á disposição geral do colorido do quadro: e deve outrosim reunir á flexibilidade e ao macio a transparencia mais perfeita, dando por este modo vigor ás côres e ao panno. He comtudo preciso que não imite demasiadamente o vidro, porque os reflexos da luz não produzem neste caso tão bom effeito<sup>1107</sup>.*

---

1103 Santos, 1827: 247.

1104 Vibert, 1891: 301.

1105 Bouvier, 1827: 607.

1106 Stooter, 1786: 72.

1107 Santos, 1827: 241-242.

De acordo com estes requisitos, tal como foi referido no ponto anterior, os vernizes mais recomendados para o envernizamento final eram os vernizes de essência. Manuel de Macedo aconselhava a utilização de vernizes leves, referindo a sua preferência pelos franceses: *mais delgados e incolores, tornam-se também mais inoffensivos*<sup>1108</sup>. Indicava ainda que estes vernizes, por serem mais voláteis, implicavam a repetição do envernizamento de tempos a tempos.

Bouvier foi o único autor identificado que sugeria a aplicação de uma primeira camada de verniz copal, seguida de outra de verniz mástique<sup>1109</sup>. Segundo ele, o verniz copal devido à sua grande durabilidade preservava a pintura das futuras limpezas.

Tal como referiu Leslie Carlyle, uma vez que, como se indicou anteriormente, estava bem estabelecido que a pintura a óleo necessitava de um tempo considerável de secagem antes do envernizamento final, este poderia ser feito por outros que não o próprio artista<sup>1110</sup>. De facto, esta tarefa poderia caber aos futuros proprietários das pinturas ou a funcionários encarregues desses trabalhos, tal como se pode verificar pelos registos de contabilidade da ABAL<sup>1111</sup>. Igualmente, no Arquivo do MNAC-MC, foi consultado um documento que dá conta disso mesmo. Trata-se de um ofício datado de 1913, que o então diretor do Museu, o pintor Carlos Reis, enviou a 12 pintores pedindo-lhes para irem ao Museu envernizar os seus próprios quadros ou enviarem alguém da sua confiança, sendo que em caso contrário seria o Museu encarregado desse trabalho:

*É convidada V. Ex.<sup>a</sup> a vir ou mandar pessoa de sua confiança a este Museu para envernizar os seus quadros aqui existentes, até ao dia 7 do corrente. No caso de até essa data os quadros não estarem envernizados pelos seus autores ou sua ordem, a direcção do Museu quando entender, procederá a esses trabalhos, por julgar necessários à conservação das obras expostas*<sup>1112</sup>.

Assim, quanto ao verniz é difícil estabelecer as preferências e as práticas de cada artista, uma vez que tanto o primeiro envernizamento das pinturas, como outros destinados a melhorar a sua aparência executados logo uma década ou duas depois de terminadas as obras, poderiam não ser feitos pelos pintores. Por outro lado, não foi consultada documentação que permita identificar a posição dos artistas relativamente a este tema, a não ser uma carta de João Batalha Reis enviada a Columbano, em 1910, consultada no MNAC-MC. Neste documento era pedido ao pintor para envernizar um quadro que expunha em Paris, no Grand Palais Champs-Élysées, tratando-se possivelmente do

1108 Macedo, 1898: 7.

1109 Bouvier, 1827: 89.

1110 Carlyle, 2001: 250.

1111 Ver Anexo 18.

1112 Reis, Carlos. [Ofício] 1913, Jun. 2, Lisboa [a] Luciano Freire, Falcão Trigo, Alves Cardoso, António Carneiro, José Malhoa, Columbano Bordalo Pinheiro, António Ramalho, José de Brito, Artur Loureiro, Adriano de Sousa Lopes. Of.º 21 ao 32, L.º1. Acessível no Arquivo do MNAC-MC.

*Retrato de Frederico Ribeiro*, que pintara nesse ano<sup>1113</sup>. Batalha Reis revelava nesta carta a predileção de Columbano por pinturas não envernizadas, mas tentava convencê-lo a envernizar esta obra de modo a dar-lhe maior destaque no contexto expositivo:

*O Dieulafoy<sup>1114</sup> pediu-me que lhe fizesse dar uma velatura ligeira dum verniz discreto que ele lhe recomendou. Eu conheço a sua opinião sobre a falsidade do brilho do verniz, e partilho-a em parte; mas é certo que um quadro sem verniz numa galeria de quadros envernizados, fica opaco, sem transparências. Apagado<sup>1115</sup>.*

A preferência de Columbano pela ausência de verniz final parece estar de acordo com as opções de grande parte dos artistas no final do século XIX, sobretudo a partir dos Impressionistas, tal como constataram Alan Phenix e Joyce Townsend<sup>1116</sup>. Segundo estes autores, em França, na primeira metade do século XIX, as práticas académicas ditavam a aplicação de uma camada final de verniz relativamente brilhante e com grande saturação. Contudo, posteriormente foi-se abandonando o elevado acabamento das pinturas e o envernizamento final foi deixado de ser considerado essencial<sup>1117</sup>.

---

1113 Elias, 2011: 142.

1114 Magarida Elias na sua tese de doutoramento sobre Columbano dava conta da relação deste artista com Dieulafoy: *Cerca de 1909, Marcel Dieulafoy (1844-1920) e a sua mulher Jeanne Magre Dieulafoy (1851-1916) vieram a Lisboa, e Batalha Reis levou-os a visitar ode Columbano. Dieulafoy era um importante arqueólogo e historiador francês com contatos no meio artístico parisiense, sendo a sua mulher uma das figuras mais marcantes em Paris no início do século XX. [...] Quando veio a Portugal, o arqueólogo francês animou Columbano a fazer uma exposição individual em Paris e, desde então, eles os três (Batalha Reis, Dieulafoy e Columbano) começaram a trabalhar nesse projecto* (Elias, 2011: 137-138).

1115 Reis, João Batalha. [Carta] 1910, Mai. 27, Paris [a] Columbano Bordalo Pinheiro. Acessível no arquivo do MNAC-MC.

1116 Phenix, A. e Townsend, J., 2012: 260-261.

1117 Sobre esta questão ver, por exemplo: Callen, 1994: 738-746; Kirsh e Levenson, 2000: 282; Townsend, 2010; Castiello, 2016: 244-245.



#### 4.

### Fornecedores de materiais de pintura

Neste capítulo identificam-se os fornecedores de materiais de pintura e aborda-se a questão da acessibilidade dos pintores portugueses aos materiais disponíveis no comércio durante o período considerado.

Ao longo do século XIX ocorreu uma crescente industrialização da produção e da circulação de materiais de pintura. Contudo, sobre a sua comercialização e distribuição ainda há muitos aspetos por investigar. Como referiu Clotilde Roth-Meyer, na sua tese sobre os fornecedores de materiais de pintura em Paris no século XIX, os estudos mais ou menos recentes dedicados a este período mostram o quanto o nosso conhecimento sobre a vida artística nesta época está cheio de lacunas<sup>1118</sup>. Embora haja um número significativo de investigações desenvolvidas sobre este tema, em países europeus como a França e a Inglaterra, o acesso aos materiais e a disponibilidade deles no mercado são questões que permanecem por esclarecer no contexto português. Assim, desenvolveu-se uma investigação que teve por base fontes documentais como os almanaques do comércio, os anúncios comerciais publicados na imprensa periódica ou os livros de contabilidade das Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto. Nestes últimos, as faturas consultadas revelaram-se uma fonte particular de informação.

Os almanaques do comércio consultados listam as drogarias e as papelarias em atividade no ano da publicação e indicam a localização dos estabelecimentos. Porém, estas listagens nada informam sobre os produtos comercializados por estes estabelecimentos. Nestas publicações estas informações são fornecidas apenas através dos anúncios que alguns comerciantes fizeram inserir no final dos almanaques. Outros anúncios, que se revelaram uma das fontes mais úteis e mais profícuas, foram igualmente identificados em publicações periódicas, jornais e revistas. Estes poderiam conter dados relevantes sobre a sua atividade das casas comerciais, tais como, a variedade de serviços que ofereciam, os produtos que comercializavam, e a quem se dirigiam os seus produtos.

As fotografias, consultadas sobretudo no Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa (AML-F), fornecem um raro testemunho do que poderiam ser o aspeto dos estabelecimentos comerciais. Algumas permitem identificar os produtos expostos nas montras ou revelar inscrições nas fachadas que dão conta dos materiais comercializados.

Mais difícil foi identificar os pintores que se encontravam na lista de clientes destes estabelecimentos comerciais. Saber quem fornecia a quem é uma questão dificultada pela falta de acervos pessoais de artistas que tenham chegado até aos nossos dias, ou que se encontrem facilmente acessíveis. Por isso, não foi possível saber exatamente em que

---

<sup>1118</sup> Roth-Meyer, 2004: 12.

estabelecimentos cada pintor comprava o seu material de pintura, salvo raras exceções. Essas informações foram obtidas através de correspondência e, sobretudo, através das marcas e carimbos de fornecedores presentes no verso de pinturas.

De forma a facilitar a leitura e a consulta, as informações sobre os fornecedores identificados são apresentadas no Anexo 21. A cada fornecedor corresponde uma tabela com um respetivo código que permite uma melhor referência. Neste Anexo foi incluída uma seleção de fornecedores estrangeiros onde o critério de inclusão se baseou na importância histórica das companhias e as referências a estes fornecedores nas fontes documentais portuguesas.

## 4.1 Fornecedores portugueses

### 4.1.1 Drogarias

Tal como verificou António João Cruz, já durante o século XVIII haveria em Portugal estabelecimentos dedicados à venda de tintas<sup>1119</sup>. Disso era exemplo a loja de *tintas para pintar*<sup>1120</sup> aberta em Lisboa em 1727 pelo pintor genovês Giulio Cesare Themine em sociedade com o mercador Ângelo Travegna, e outras identificadas em documentos do município de Lisboa de 1737 e 1765<sup>1121</sup>. A documentação consultada no ANTT dá conta de que, em 1712, Manuel Galvão tinha uma loja de tintas, situada no largo da Vitória em Lisboa<sup>1122</sup> e Jorge Froes era, em 1725, mercador e fabricante de tintas na Covilhã<sup>1123</sup>. Igualmente, os dados biográficos do pintor Vieira Portuense (1765-1805) indicam que o seu pai era, no Porto, para além de pintor e dourador, também comerciante de tintas<sup>1124</sup>.

O levantamento efetuado nos almanaques de Lisboa e do Porto, entre 1837 e o final do século XIX, mostra que, tal como aconteceria nos séculos anteriores, a comercialização de materiais de pintura seria feita em grande parte nas drogarias. Também os registos de contabilidade da compra de materiais para as aulas de Pintura da ABAL e da APBA indicam que ao longo de todo o século XIX, materiais como os óleos, os pigmentos e tintas, os solventes, os vernizes e os pincéis, eram adquiridos a droguistas. Na documentação da ABAL encontrou-se igualmente, em 1845 e 1848, a designação de *fornecedor de tintas* mas nada indica que se tratasse um ramo do comércio especializado em tintas<sup>1125</sup>.

---

1119 Cruz, 2013: 298.

1120 De acordo com Pascal Labreuche, em França, a primeira referência à designação de “marchand de couleurs” remonta a 1634, embora essa designação não fosse generalizada, sendo que ainda na segunda metade do século XVIII a designação mais comum era “épiciier de couleurs” (Labreuche, 2011: 86).

1121 Serrão, 2006: 66; Cruz, 2013: 298.

1122 Certidão..., *Viscondes de Vila Nova de Cerveira*, cx. 38, n.º 47, PT/TT/VNC/F/3847. Acessível no ANTT.

1123 Processo de Jorge [Froes], 1725-1727, *Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa*, proc. 8778, PT/TT/TSO-IL/028/08778. Acessível no ANTT.

1124 Gomes, 2002: 15; Araújo, 2008-2009: 76-77.

1125 *Livro de receitas e despesas*, vol. III, 1844-1849, cota: 1-A-SEC.37. Acessível no Arquivo da ANBA.

Do início da década de 1860 há também a indicação da compra de vernizes a boticários e a farmacêuticos<sup>1126</sup>.

Como verificou João Dias, os droguistas e os boticários tiveram origens comuns mas a evolução destas profissões deu-se em direções divergentes devido, entre outros motivos, à crescente comercialização de materiais para fins não farmacêuticos por parte dos primeiros<sup>1127</sup>. De acordo com o mesmo autor, os droguistas parecem ter surgido em Portugal no último quartel do século XVII, havendo já no século seguinte um número considerável de drogarias identificadas<sup>1128</sup>. Este crescente aumento pode estar relacionado com a significativa diversidade de produtos comercializados que incluíam medicamentos, drogas, tintas e produtos químicos, sendo possível encontrar materiais de pintura em cada uma destas categorias. Por outro lado, a própria definição do termo “droga” abrangia uma grande variedade de mercadorias, tal como era indicado no dicionário de Moraes da Silva, em 1813: *Dróga, todo o genero de especiaria aromatica; tintas, oleos, raizes officinaes de tinturaria, e botica. Mercadorias ligeiras de lã, ou seda*<sup>1129</sup>.

A inclusão de materiais de pintura neste leque de mercadorias pode ser explicado pelo facto de muitos materiais usados em pintura terem também usos medicinais<sup>1130</sup>. Era o caso, por exemplo, do alvaiade (branco de chumbo), das fezes de ouro (litargírio) ou da almécega (resina mástique), usados em pintura como pigmento, secante e na preparação de vernizes e, utilizados igualmente no tratamento de doenças como a varicela<sup>1131</sup>.

A identificação exata dos materiais fornecidos pelas drogarias nem sempre foi possível uma vez que, geralmente, não aparecem discriminados nos anúncios publicitários ou noutras fontes documentais<sup>1132</sup>. A maior parte das drogarias anunciava-se simplesmente como fornecedor de “drogas, tintas e produtos químicos”. Nalguns anúncios a descrição dos produtos comercializados era um pouco mais detalhada permitindo confirmar que estas lojas vendiam produtos de categorias muito distintas. Assim, na maioria dos casos, era possível encontrar no mesmo espaço, medicamentos, perfumes, essências, bijutarias, plantas, raízes medicinais, artigos de tinturaria, tintas, vernizes, sabão, esponjas, broxas, pincéis, cadinhos, betumes, gesso, cimento, ferragens, etc.. Um documento que ilustra bem a multiplicidade de mercadorias comercializada por este tipo de estabelecimentos é a fotografia da fachada da Droguaria e Perfumaria Dias, situada em Lisboa na rua dos Fanqueiros, tirada no início do século XX pelo fotógrafo Joshua Benoliel<sup>1133</sup>.

Devido à diversidade das áreas comerciais abrangidas pelas drogarias, os seus produtos tinham uma larga variedade de destinatários. Embora grande parte destes estabelecimentos se anunciasse apenas como fornecedor de materiais destinados às artes,

1126 Ver Anexo 18.

1127 Dias, 2007: 313.

1128 Dias, 2007: 311-312.

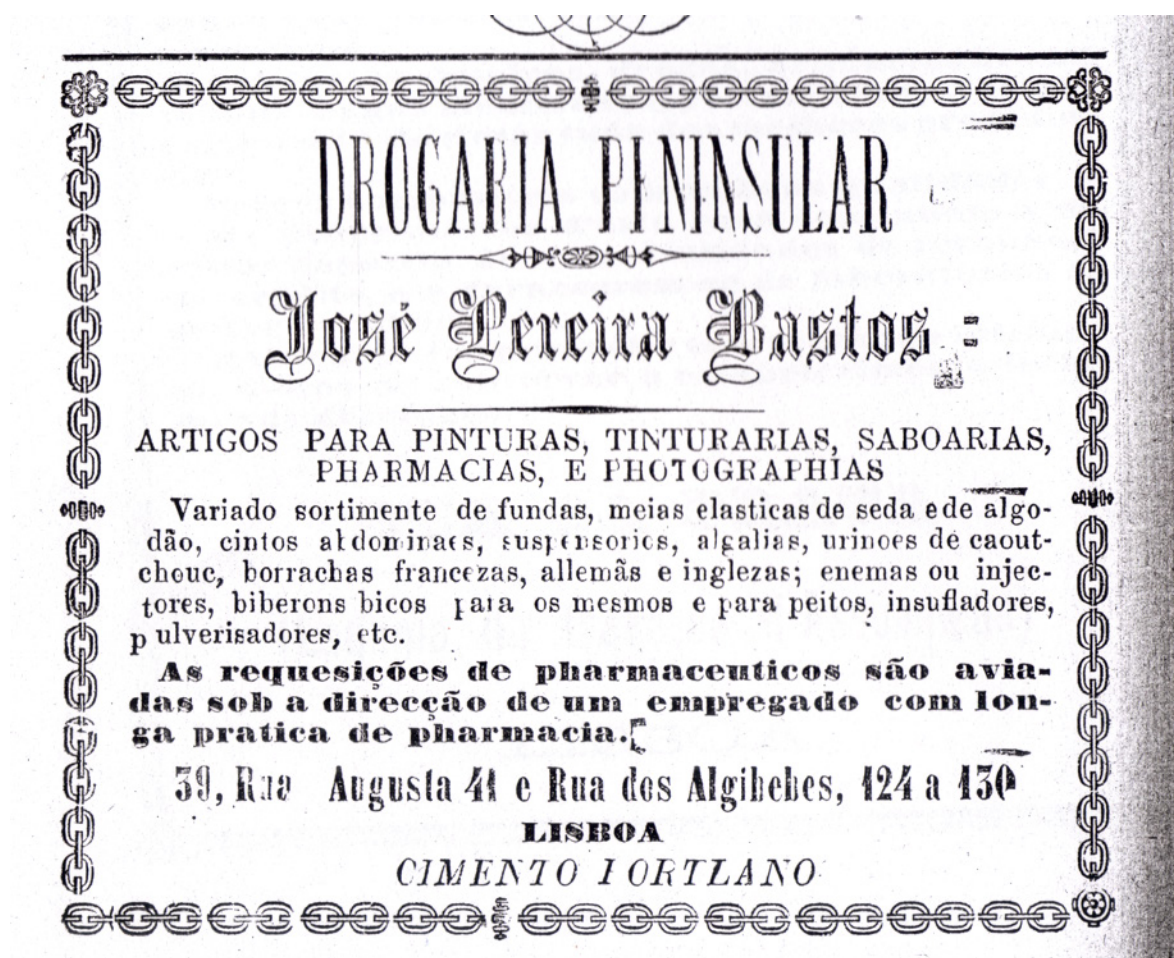
1129 Silva, 1813, Vol. I: 642.

1130 Dias, 2007: 336-337; Bomford, et al, 1990: 32.

1131 Semmedo, 1716: 41.

1132 Ver Anexo 21.

1133 Ver Anexo 21, cód. F.20, Figura A21.24.



**Figura 4.1** Anúncio publicitário da Drogaria Peninsular, 1888, em: Campos, 1888: 396.

medicina ou farmácia, alguns anúncios, mais específicos, permitiram identificar outros ramos do comércio. Por exemplo, em 1888 a Drogaria Peninsular, com várias lojas em Lisboa, anunciava que executava *fornecimentos completos de pharmacia* e tinha artigos para *pinturas, tinturarias, saboarias, photographias e perfumarias* (Figura 4.1)<sup>1134</sup>. Veja-se, também, o caso da Arthur A. Marques & C.<sup>a</sup>, na rua da Prata, que nesse mesmo ano indicava o fornecimento de *artigos para fogueteiro e tinturaria*<sup>1135</sup>. Igualmente, Joaquim M. P. Falcão, em 1896, anunciava que, para além do fornecimento completo para farmácias, tinha também um *depósito de artigos para fábricas de lanifícios e outras indústrias*<sup>1136</sup>. Fica assim evidenciado que alguns droguistas, para além da venda direta ao público, se dedicavam igualmente à distribuição de mercadorias para outros estabelecimentos e para outras atividades comerciais.

Este estudo veio demonstrar, ainda, que algumas companhias não só vendiam os materiais como também fabricavam parte deles. Foram identificadas fábricas e laboratórios químicos que produziam materiais que poderiam ter utilização na pintura a óleo e que abasteceriam as drogarias do país.

<sup>1134</sup> Ver Anexo 21, cód. F.28.

<sup>1135</sup> Ver Anexo 21, cód. F.8.

<sup>1136</sup> Ver Anexo 21, cód. F.47.



É disso exemplo a A. J. de Brito e Cunha que tinha, no largo do Carmo, uma fábrica de produtos químicos, fotográficos e farmacêuticos que, entre outros materiais, fabricava vermelho<sup>1137</sup>. Este pigmento era igualmente produzido pela Serzedello & C.<sup>a</sup>, com fábrica na Margueira, e que produzia também sulfato de zinco<sup>1138</sup>. Relativamente à produção de pigmentos<sup>1139</sup>, para além das que se referiram, identificou-se, por exemplo, o laboratório químico de Francisco M. C. Leal, na rua da Trindade, em Lisboa, que para além de outros produtos fabricava cromato de chumbo<sup>1140</sup> ou, a fábrica de Mario Norziglio, no Poço do Bispo que produzia branco de chumbo, branco de zinco e zarcão<sup>1141</sup>. Na década de 1880, havia também a Nova Fabrica Nacional de Negro de Fumo, cujo produto seria, sobretudo, destinado às atividades tipográficas<sup>1142</sup>.

No Porto, a Drogaria Moura anunciava o fabrico a vapor de alvaiades<sup>1143</sup>. Também a Fábrica de Augusto Gama & C.<sup>a</sup><sup>1144</sup> e a Fábrica de Silvestre Colombo<sup>1145</sup> produziam branco de chumbo, branco de zinco e ocre amarelos.

Os óleos com uso na pintura, nomeadamente o óleo de linhaça, seriam largamente produzidos em Portugal por algumas fábricas de extração de óleos. Era o caso da fábrica Viúva Burnay & Filhos<sup>1146</sup>, da fábrica da Companhia Oil Mills Limited<sup>1147</sup> ou da Fábrica da Arrábida<sup>1148</sup>. A essência de terebintina era produzida, por exemplo, na fábrica de Júlio César de Andrade & C.<sup>a</sup>, em Almada<sup>1149</sup> e na fábrica de produtos resinosos da Marinha Grande<sup>1150</sup>.

A produção de vernizes também se encontra registada. Um estudo sobre as empresas portuenses durante a segunda metade do século XIX, da autoria de José Manuel Lopes Cordeiro, mostra ter havido no Porto, entre 1885 e 1889, uma fábrica de vernizes, tendo o número aumentado para seis no período entre 1895 e 1899<sup>1151</sup>. Nessa mesma cidade, as referidas fábricas de Augusto Gama & C.<sup>a</sup><sup>1152</sup> e a de Silvestre Colombo<sup>1153</sup>, entre outros materiais também produziam vernizes. Igualmente, segundo o estudo de Isabel Cruz, Manuel Teixeira Pinto da Graça, em local não indicado, fabricava, em 1888, verniz copal<sup>1154</sup>.

---

1137 Ver Anexo 21, cód. F.2.

1138 Ver Anexo 21, cód. F.78.

1139 Sobre estes tema ver Santos, 2012.

1140 Ver Anexo 21, cód. F.39.

1141 Ver Anexo 21, cód. F.62.

1142 Ver Anexo 21, cód. F.63.

1143 Ver Anexo 21, cód. F.82.

1144 Ver Anexo 21, cód. F.92.

1145 Ver Anexo 21, cód. F.93.

1146 Ver Anexo 21, cód. F.80.

1147 Ver Anexo 21, cód. F.13.

1148 Ver Anexo 21, cód. F.36.

1149 *Catalogo Official da Exposição...*, 1865: 53.

1150 Cruz, 2016: 337.

1151 Cordeiro, 1996: 328.

1152 Ver Anexo 21, cód. F.92.

1153 Ver Anexo 21, cód. F.93.

1154 Cruz, 2016: 334.

Para além da produção de materiais utilizados na pintura a óleo, foram igualmente identificadas referências ao fabrico de utensílios para pintura, nomeadamente pincéis. De acordo com o Anuário Estatístico para 1884, havia em Portugal, em 1879, três fabricantes de pincéis<sup>1155</sup>. Um deles seria, possivelmente, Manuel de Oliveira do Porto, que três anos antes, em 1876, levava à Exposição Universal de Filadélfia pincéis para pintores<sup>1156</sup>.

Os exemplos apresentados demonstram que o fabrico de materiais com uso na pintura não era uma atividade exclusiva das drogarias, mas que, sobretudo nas últimas décadas do século XIX, foi desenvolvido por indústrias mais especializadas e de maior escala. De facto, a produção de materiais não parece ter sido uma atividade generalizada por parte das drogarias. Em 1816, Tomé Rodrigues Sobral apontava duas grandes razões para isso: a falta de meios e a falta de conhecimentos adequados. Por isso mesmo recomendava melhorias técnicas no Laboratório Químico da Universidade de Coimbra de modo a que este pudesse abastecer prontamente os boticários desta e de outras cidades com materiais de elevada qualidade:

*O resultado de tudo isto será logo, penso eu, que não só os Boticarios da Cidade, mas até os das Provincias venhão prover-se ao Laboratorio da Universidade de muitas preparações importantes que elles não estarão em circunstâncias de per si mesmos executar, ou executar bem, seja por falta de aparelhos proprios, e accommodados ás diversas operações; seja tambem, pelo menos na maior parte, por falta de conhecimentos necessarios para bem dirigirem as ditas preparações, as quaes por isso terião de comprar, como comprão, por via do commercio, quasi sempre adulteradas e infieis: que aqui as-terão sempre uniformemente feitas, e sempre as mesmas: e que as-terão finalmente a toda a hora que déllas careção: o que não he uma das mais pequenas vantagens*<sup>1157</sup>.

Já a revenda de produtos de outros fornecedores terá sido uma prática transversal às diversas drogarias. Algumas, anunciavam-se mesmo como depósitos ou depositários, ou seja, eram comerciantes que vendiam produtos de outros fabricantes. Era o caso, por exemplo, da drogaria de Vicente Pimentel & Quintans, na rua da Prata, que em 1888 indicava tratar-se de um *deposito das mais conceituadas especialidades farmacêuticas nacionais e estrangeiras*<sup>1158</sup>.

Através dos anúncios comerciais verificou-se que muitos dos materiais vendidos por estes estabelecimentos eram importados. Por exemplo, a casa David Sugrue & C.<sup>a</sup>, situada em Lisboa na rua do Alecrim, anunciava, em 1873, vender tintas do fabricante

<sup>1155</sup> *Anuario Estatistico...*, 1886: 406.

<sup>1156</sup> *International Exhibition...*, 1876: 60.

<sup>1157</sup> Sobral, 1816: 296-297.

<sup>1158</sup> Campos, 1888: 398; ver Anexo 21, cód. F.18.

inglês David Storer & Son<sup>1159</sup>. Em 1884, H. Guichard situado no Porto, segundo um anúncio de 1884, aceitava encomendas de *zinco da Bélgica, panos alemães, vernizes e tintas inglesas*<sup>1160</sup>. A Drogaria de Ferreira Guimarães & Lima, instalada na praça da Batalha no Porto, apresentava-se como fornecedora de *vernizes das principais fábricas de Londres*<sup>1161</sup>. Igualmente no Porto, a Drogaria Baptista & Bardot, situada no largo de S. Domingos, anunciava a venda, entre outros produtos, de anilinas e alizarinas *tudo importado das principais fábricas de França, Alemanha, Suíça, Bélgica, Inglaterra e de outros países*<sup>1162</sup>.

Os produtos destinados à pintura mais frequentemente anunciados pelas drogarias eram as tintas, os óleos, os vernizes, as broxas e os pincéis. Contudo, na maior parte dos casos mostra-se difícil determinar se estes produtos eram destinados à pintura de cavalete ou a outros usos, nomeadamente à pintura de construção civil. Esta distinção geralmente não se encontra expressa nas fontes documentais consultadas, como sejam os anúncios ou mesmo os catálogos e listas de produtos das drogarias. Há, contudo, algumas exceções. Por exemplo, no Porto a Fábrica de Augusto Gama & C.<sup>a</sup>, na década de 1890, anunciava a venda de diversos materiais para a pintura a óleo, de cavalete, e para a pintura a aguarela<sup>1163</sup>. Já em Lisboa, num anúncio da Drogaria Açoriana, publicado em 1913, era claramente referido que este estabelecimento comercializava *cores extra-finas para a decoração artística*<sup>1164</sup>.

Porém, os materiais destinados à pintura decorativa, ou de construção civil, poderiam igualmente ser utilizados na pintura de cavalete. Como verificou Roth-Meyer, a companhia francesa Lefranc desde cedo se especializou no fabrico dos dois tipos de tintas, sendo que, alguns testemunhos de artistas indiciam que as cores preparadas para a pintura decorativa eram utilizadas por alguns deles<sup>1165</sup>. Igualmente, Erica Burgess e Paula Dredge apontaram a possibilidade de, no século XIX, os artistas australianos utilizarem materiais usados para a pintura de edifícios nas suas pinturas<sup>1166</sup>.

Para além destes dois contextos, da pintura artística e da pintura decorativa, os materiais poderiam ainda ser destinados à tinturaria e estamparia. A avaliar, por exemplo, pelo catálogo da Exposição Internacional de Londres em 1862<sup>1167</sup>, a venda de produtos para a tinturaria ocuparia um lugar de destaque no comércio das tintas em Portugal. Veja-se que, nesse evento, vários expositores portugueses participaram com produtos corantes com interesse para a tinturaria, como a urzela, o anil, o açafrão, o lírio dos tin-

1159 Peixoto, 1873:518; ver Anexo 21, cód. F.14.

1160 Castanheira, 1884: n. p.; ver Anexo 21, cód. F.94.

1161 Silva, 1897: 316; Ver Anexo 21, cód. F.88.

1162 *Commercio do Porto Illustrado*, ed. especial de Natal, 1895: 19, em: Santos, 2012, Vol. II: 70; ver Anexo 21, cód. F.87.

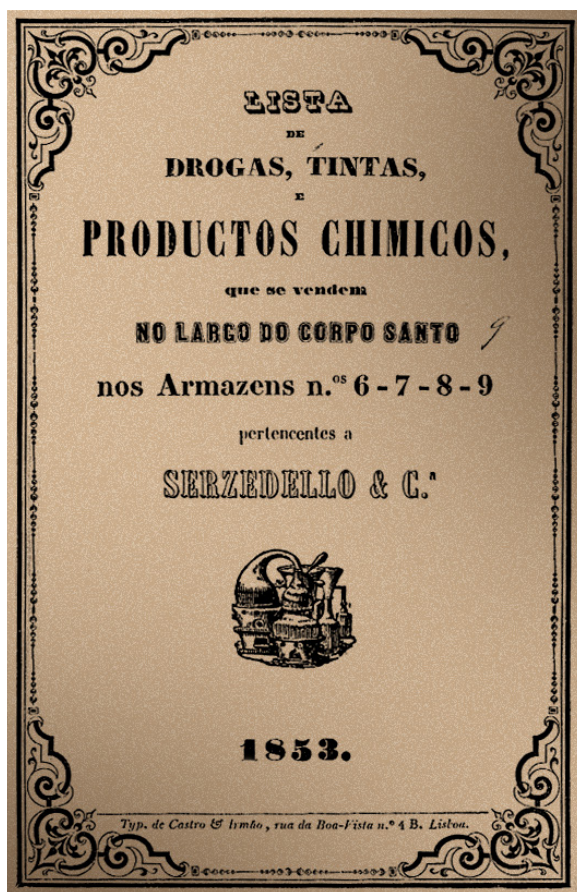
1163 Ver Anexo 21, cód. F.92.

1164 Cohen, 1913: XXII; ver Anexo 21, cód. F.16.

1165 Roth-Meyer, 2004: 118.

1166 Burgess e Dredge, 1998: 201.

1167 *International Exhibition...*, 1862: 367-372.



DROGAS E TINTAS.		
GENEROS	Peso	Preço
Abutua . . . . .	℥	160
Açafrão . . . . .	»	6:000
Açafrão . . . . .	»	300
Aconito . . . . .	»	480
Agarico branco . . . . .	»	600
Agua-raz . . . . .	»	120
Alambre . . . . .	»	1:200
Alcaçuz . . . . .	»	60
Alcanfor refinado . . . . .	»	800
Alcatira . . . . .	»	1:000
Alecorvia (semente) . . . . .	»	200
Alexandria (semente) . . . . .	»	160
Algalias elasticas . . . . .	Duz. <sup>a</sup>	1:440
Almagre. ordin. <sup>o</sup> , ou Rôxo-Terra	℥ <sup>b</sup>	800
» de Roma . . . . .	»	1:400
Almecega do Brazil . . . . .	℥	240
» da India . . . . .	»	1:600
Almeirão . . . . .	»	40
Almiscar da China . . . . .	Onç.	12:000
Althea Franceza . . . . .	℥ <sup>b</sup>	5:600
» Hespanhola . . . . .	»	4:800
» Portugueza . . . . .	»	3:200
Alvaiade ordinario . . . . .	»	1:400
» 1. <sup>a</sup> sorte . . . . .	»	2:200
» de Veneza . . . . .	»	3:000

**Figura 4.2** Catálogo da drogaria Serzedello & C.<sup>a</sup> (capa e p.3), 1853.

tureiros ou o sangue de dragão, oriundos sobretudo das colónias portuguesas de Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe, Angola ou Moçambique. É possível que estes fornecedores abastecessem as drogarias na metrópole.

Para além de ser difícil estabelecer os usos a que se destinavam os materiais, também nem sempre foi possível identificar especificamente quais os produtos comercializados. À exceção do da Serzerdello & C.<sup>a1168</sup> (Figura 4.2), não foram identificados catálogos de droguistas que poderiam constituir uma importante fonte de informação sobre este aspeto. O catálogo identificado foi publicado em 1853 e encontra-se organizado em duas sessões: drogas e tintas, e produtos químicos. Nesta publicação os produtos apresentavam-se listados segundo a sua designação, peso e preço. Entre os materiais de pintura disponibilizados encontram-se um grande número de pigmentos, óleos, vernizes, secantes e solventes<sup>1169</sup>.

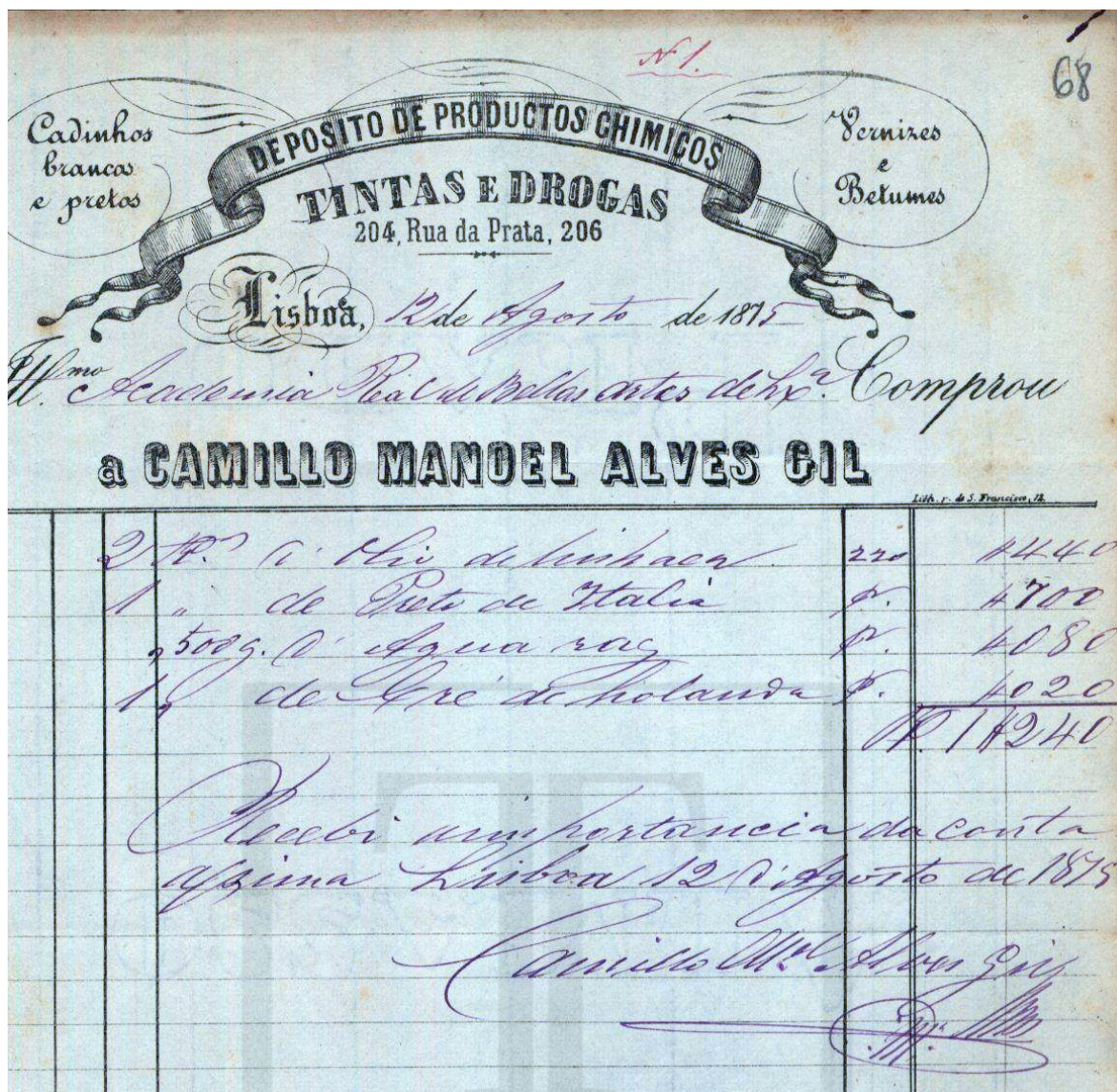
Produtos destas categorias foram igualmente identificados nas tabelas de preços apresentadas à Direção Especial de Edifícios Públicos e Faróis pelos droguistas Joaquim M. P. Falcão, em 1894, 1896 e 1897, bem como, por António Carvalho Júnior e M. B. B. Teixeira, ambas em 1896<sup>1170</sup>, consultadas no ANTT. A semelhança entre os materiais

1168 Ver Anexo 21, cód. F.78.

1169 Ver Anexos 10, 14 e 17.

1170 Ver Anexos 10, 14 e 17.





**Figura 4.3** Fatura da drogaria de Camillo Manoel Alves Gil. 12 Ago. 1875. Livro de Despesas, 1870-1876, cota: 1-C-SEC.142. Acessível no Arquivo da ABAL.

listados por estes três comerciantes, e os apresentados nas obras de Cohen de 1880 e 1896, pode indicar que estes constituiriam o leque de produtos disponibilizados pela generalidade das drogarias em Portugal no final do século XIX.

Ainda que na maior parte dos casos o fornecedor não seja especificado, através de faturas e dos livros de contas consultados nos Arquivo da ABAL foi possível identificar alguns dos droguistas que forneciam materiais para esta instituição, os materiais vendidos, as suas quantidades e preços. Por exemplo, segundo uma fatura datada de Novembro de 1854, nesse ano comprava-se à drogaria Serzedello & C.<sup>a</sup> pigmentos como almagre, zarcão, alvaiade, verde inglês, flor de anil, pós de sapatos e ocre, bem como óleo, aguarrás, cola e broxas<sup>1171</sup>. Outros registos confirmam que esta companhia terá sido um grande fornecedor de materiais para a ABAL, sobretudo durante a década de 1850<sup>1172</sup>.

1171 Ver Anexo 21, cód. F. 78.

1172 Livro de folhas de receitas e despesas, vol. I, 1843-1885, cota: 1-B-SEC.133; Correspondência

Outras drogarias foram igualmente identificadas: a Raposo Sobrinho & C.<sup>a</sup>, no largo de S. Julião, a quem a ABAL fez aquisições de pigmentos, óleos e tintas, em 1842 e 1858<sup>1173</sup>; a drogaria de Leandro José Gonçalves de Freitas & C.<sup>a</sup>, na rua da Prata, a quem foram adquiridas “drogas” em 1864 e 1885<sup>1174</sup>; a drogaria de Camillo Manoel Alves Gil, também na rua da Prata que forneceu, entre outros materiais, pigmentos, óleos, solventes, vernizes e pincéis entre 1870 e 1881<sup>1175</sup> (Figura 4.3); e a drogaria de João Nunes de Almeida na rua da Mouraria que forneceu “diversas drogas” entre 1882 e 1892<sup>1176</sup>.

Na documentação da APBA, a drogaria que mais vezes se encontrou referida foi a de Custodio José de Passos, situada na praça de D. Pedro, que nas décadas de 1840 e 1850 forneceu a esta Academia pigmentos, óleos, solventes, secantes, vernizes e pincéis<sup>1177</sup>.

Como verificou José Fernandes, relativamente ao comércio no Porto no final do século XIX, devido ao vasto leque de produtos comercializados, o número de drogarias abertas ao público era bastante elevado quando comparado com outras áreas do comércio<sup>1178</sup>. Veja-se, por exemplo, que nessa cidade em 1883 havia quase quatro vezes mais drogarias do que papelarias, verificando-se uma maior concentração de drogarias no centro da cidade, em particular na rua da Bainharia e no largo de S. Domingos<sup>1179</sup>.

Em Lisboa os droguistas encontravam-se distribuídos por quase toda a área geográfica de Lisboa, com evidente concentração na Baixa e, particularmente, no largo e travessa do Corpo Santo, bem próximo da ABAL<sup>1180</sup>.

#### **4.1.2 Depósitos de estampas e molduras**

Os materiais para a pintura a óleo podiam ser encontrados à venda também em estabelecimentos dedicados ao comércio de molduras e estampas. Era disso exemplo a loja de Francisco Luís Margotteau situada na rua Nova do Carmo, em Lisboa, que terá existido desde 1835 até ao início do século XX<sup>1181</sup>. Fundada por este comerciante francês, dedicava-se ao fabrico de molduras e ao comércio de espelhos, tendo obtido o título de dourador da Casa Real<sup>1182</sup>. De acordo com José-Augusto França e António Sena, entre as diversas atividades da casa Margotteau encontravam-se a venda de material para pintura e a exposição de obras de arte, sendo este estabelecimento frequentado por alguns professores e alunos da ABAL, nomeadamente António Manuel da Fonseca e Tomás da

---

*recebida*, Vol. II, 1856-1880, cota: 3-A-SEC.54. Acessíveis no Arquivo da ANBA.

1173 Ver Anexo 21, cód. F.73.

1174 Ver Anexo 21, cód. F.53.

1175 Ver Anexo 21, cód. F.12.

1176 Ver Anexo 21, cód. F.46.

1177 Ver Anexo 21, cód. F.86.

1178 Fernandes, 1991: 305.

1179 Ver Anexo 22.

1180 Ver Anexo 22.

1181 Ver Anexo 21, cód. F.61.

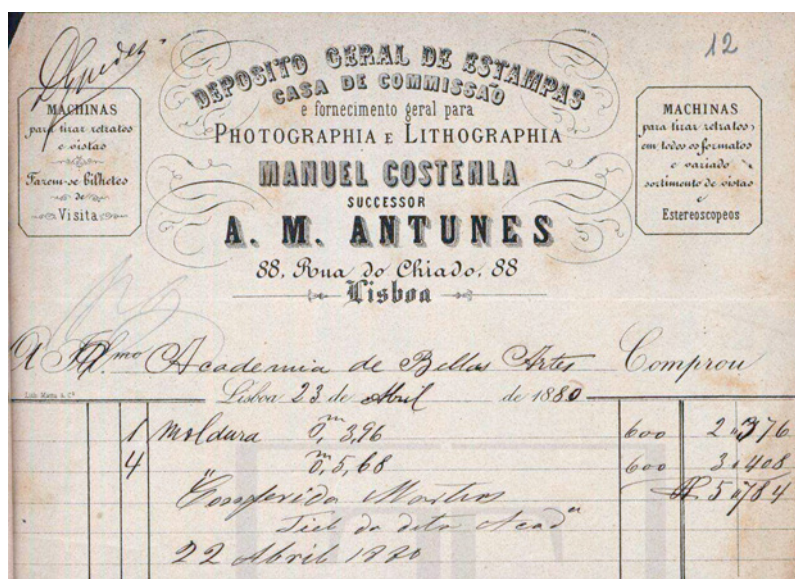
1182 Matos, 2009: 72.



Anunciação<sup>1183</sup>. Este último, bem como João Cristino da Silva, expuseram lá as suas primeiras obras nos finais da década de 1840<sup>1184</sup>.

Tal como a Margotteau, também o estabelecimento de Manuel Costenla<sup>1185</sup>, na rua do Chiado, se dedicava não só ao comércio de espelhos, molduras, estampas, material para fotografia e litografia e objetos de desenho, como era também um lugar onde decorriam exposições de desenho, pintura e fotografia. Segundo Mário Costa, na sua origem estivera a casa de estampas de Francisco Luís Pinheiro, fundada em 1791<sup>1186</sup>. Manuel Costenla terá sido um grande fornecedor de materiais para a ABAL como comprovam os documentos de contabilidade datados entre 1865 e 1872. Estes registos dão conta da venda de pedras litográficas e uma caixa de tintas para a oficina de estamparia, bem como, molduras e estampas, sendo algumas delas para a Aula de Pintura de Paisagem<sup>1187</sup>. Em 1872 forneceu ainda cavaletes e telas engradadas para a Aula de Pintura Histórica, destinados ao três concorrentes a bolsa de estudo no estrangeiro<sup>1188</sup>.

Em Fevereiro de 1871, Manuel Costenla adquiriu à companhia inglesa Charles Roberson & Co diversos materiais como, óleos, tintas a óleo, vermelhão, cobalto, carmim e mel-gilp<sup>1189</sup>. A avaliar pelas quantidades adquiridas supõe-se que se destinavam à revenda, o que sustenta a ideia de que os materiais para a pintura a óleo estariam entre os produtos comercializados por Costenla.



**Figura 4.4** Fatura da drogaria de A. M. Antunes, sucessor de Manuel Costenla. 23 Abr. 1880. Correspondência recebida, Vol. II, 1856-1880, cota: 3-A-SEC.54. Acessível no Arquivo da ABAL.

1183 França, 1990, Vol. I: 411; Sena, 1998: 59.

1184 Marques, 1859: 496; Silveira, 2000: 22.

1185 Ver Anexo 21, cód. F.59.

1186 Costa, 1965: 274.

1187 *Livro de receitas e despesas*, vol. VI, 1863-1870, cota: 1-A-SEC.43; *Livro de receitas e despesas*, vol. VII, 1870, cota: 1-B-SEC.44; *Livro de receitas e despesas*, vol. VIII, 1870-1876, cota: 1-B-SEC.45; *Livro de folhas de receitas e despesas*, vol. I, 1843-1885, cota: 1-B-SEC.133. *Livro de folhas de receitas e despesas*, vol. II, 1853-1903, cota: 1-B-SEC.134. *Livro de folhas de receitas e despesas*, vol. V, 1869-1905, cota: 1-B-SEC.137. Acessíveis no Arquivo da ANBA.

1188 *Livro de receitas e despesas*, vol. VIII, 1870-1876, cota: 1-B-SEC.45. Acessível no Arquivo da ANBA.

1189 Ver Anexo 20.

No início do ano de 1873, Costenla mudou-se para o Porto instalando-se na rua de Santo António<sup>1190</sup>. Na APBA há registo da compra a este fornecedor de telas engradadas, em 1880, e de molduras em 1886<sup>1191</sup>. A sua loja de Lisboa passou para A. Matos Antunes<sup>1192</sup>, que anunciava, entre outros produtos, a venda de materiais para a pintura a óleo e a aguarela. Pelo menos até 1909, tal como o seu antecessor, continuou a fornecer à ABAL telas, estampas e molduras<sup>1193</sup> (Figura 4.4).

Igualmente, na rua do Chiado ficava o estabelecimento de venda de espelhos, molduras e estampas, Barella & Irmão, que devido à nacionalidade dos seus donos era também conhecido por “Bazar Suíço”<sup>1194</sup>. Entre os diversos produtos vendidos neste estabelecimento encontravam-se materiais destinados às “belas artes”. Um anúncio publicado em 1899 dava conta de ter recebido um grande fornecimento de objetos importados das mais importantes casas da Alemanha, França, Áustria, Itália e Suíça, o que indica que grande parte dos produtos comercializados seriam de origem estrangeira<sup>1195</sup>. Nos Arquivos da ABAL e do MNAA foram identificadas compras de molduras a este fornecedor nas décadas de 1860 e 1880<sup>1196</sup>.

Outro exemplo é o da loja de J. Figueiredo, na rua do Carmo, em Lisboa, inicialmente dedicada exclusivamente ao comércio de instrumentos musicais<sup>1197</sup>. Em 1865 passou a comercializar litografias e estampas e, posteriormente, na década de 1870, a vender materiais de belas artes especializando-se em artigos para a pintura a óleo. Neste estabelecimento eram vendidos telas, pincéis, óleos e vernizes.

#### 4.1.3 Papelarias e livrarias

As fontes documentais consultadas indicam que, sobretudo a partir da década de 1870, os materiais específicos para a pintura a óleo poderiam ser também adquiridos em papelarias. O termo “papelaria” seria relativamente recente, sendo a designação de “armazém de papel” mais comum no início do século XIX<sup>1198</sup>. No dicionário de Almeida e Brunswick, de 1898, a papelaria era descrita como uma *loja onde se vende papel e artigos de escripturação*<sup>1199</sup>. Ou seja, o leque de produtos comercializados era então muito

---

1190 *Diário Illustrado*, 17 Jul. 1873, 353, Lisboa.

1191 *Relações de documentos de despesa paga*, 1852-1885, cota: 87-7; *Contas de receita e despesa*, 1855-1889, cota: 88 (1). Acessíveis no Arquivo da FBAUP.

1192 Ver Anexo 21, cód. F.3.

1193 *Correspondência recebida*, Vol. II, 1856-1880, cota: 3-A-SEC.54; *Livro de receitas e despesas*, vol. VIII, 1876-1878, cota: 1-B-SEC.45; *Livro de despesas*, 1907-1916, cota: 2-C-SEC.140. Acessíveis no Arquivo da ANBA.

1194 Ver Anexo 21, cód. F.10.

1195 *Diário Illustrado*, 21 Dez. 1899, n. 9620.

1196 *Correspondência recebida*, Vol. II, 1856-1880, cota: 3-A-SEC.54. Acessível no Arquivo da ANBA. Faturas diversas datadas de 1866 a 1868. Acessíveis no Arquivo do MNAA.

1197 Ver Anexo 21, cód. F.41.

1198 A designação de “papelaria” não consta, por exemplo, no dicionário de Moraes Silva de 1813.

1199 Almeida e Brunswick, 1898: 1389.



próximo do que atualmente se encontra nestes estabelecimentos: artigos de escritório, papel, materiais de desenho e pintura.

Grande parte das papelarias identificadas eram simultaneamente tipografias e algumas executavam trabalhos de encadernação. Veja-se o exemplo do estabelecimento de Paulino Ferreira, fundado em 1874 na rua Nova da Trindade, em Lisboa<sup>1200</sup>. Paulino Ferreira anunciava-se como encadernador e dourador, sendo a sua loja dedicada à papelaria, tipografia, livraria e encadernações. Para além destas especialidades oferecia ainda uma vasta gama de artigos religiosos.

Nem sempre foi possível identificar a variedade de materiais para a pintura a óleo comercializada pelas papelarias uma vez que, na maior parte dos casos, o seu leque de produtos não era publicitado detalhadamente. Era o caso da La Bécarre, na rua Nova do Almada, em Lisboa, que anunciava apenas a venda de *artigos para pintura*<sup>1201</sup>, ou da Papelaria Progresso, na rua do Ouro, também em Lisboa, que publicitava simplesmente *tintas para a pintura a óleo*<sup>1202</sup>. No Porto, a Papelaria Progresso de Victor & Santos, na praça de D. Pedro, indicava genericamente a venda de *todos os aprestos para a pintura a óleo ou a aguarela*<sup>1203</sup>.

Quando os anúncios incluem maior precisão na descrição dos produtos é possível identificar a venda de equipamentos e utensílios, suportes, tintas, óleos e vernizes. Por exemplo, em 1888, a papelaria Netto, na rua do Ouro, comercializava tintas de óleo e aguarela, pincéis, cavaletes, caixas de tintas e *todos os outros artigos para pintura*<sup>1204</sup>. A Estevão Nunes & Filhos, na mesma rua, entre os artigos para a pintura a óleo incluía pincéis, telas, tintas inglesas e francesas e, o aluguer de estudos para pintar<sup>1205</sup>. No Porto a Papelaria e Typografia Morgado, na praça dos Voluntários da Rainha, vendia, entre outros produtos, tintas, cartões e telas<sup>1206</sup>.

Igualmente no Porto, situada no largo de S. Domingos, a papelaria Araujo & Sobrinho, fundada em 1829 e considerada uma das papelarias mais antigas do mundo<sup>1207</sup> (Figura 4.5), disponibilizava um completo sortido de materiais para pintura. Através de anúncios publicitários publicados no final do século XIX, constata-se que neste estabelecimento era possível adquirir uma grande diversidade de materiais necessários para a prática da pintura a óleo, incluindo equipamentos e utensílios para a pintura ao ar livre, como cavaletes portáteis e bancos<sup>1208</sup>. Estes anúncios demonstram ainda que a Araujo & Sobrinho comercializava materiais da companhia inglesa Winsor & Newton.

---

1200 Ver Anexo 21, cód. F.70.

1201 Ver Anexo 21, cód. F.52.

1202 Ver Anexo 21, cód. F.68.

1203 Ver Anexo 21, cód. F.105.

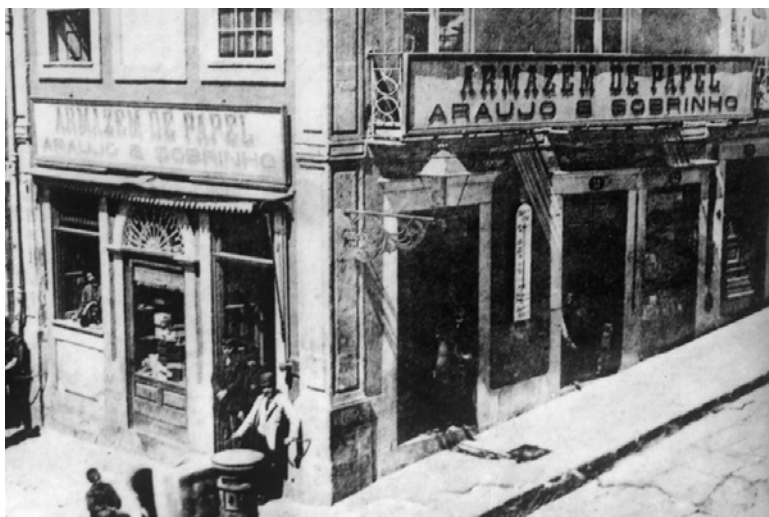
1204 Campos, 1888: 538. Ver Anexo 21, cód. F.66.

1205 Ver Anexo 21, cód. F.33.

1206 Ver Anexo 21, cód. F.103.

1207 Ver Anexo 21, cód. F.84.

1208 Santos, 2011: 128 e 134. Ver Anexo 21, cód. F.84, Figura A21.82.



**Figura 4.5** Fachadas da papelaria Araujo & Sobrinho. c. 1900. Fotografia: Arquivo da Araujo & Sobrinho em: [www.araujoesobrinho.pt](http://www.araujoesobrinho.pt)

Através dos registos de contabilidade da APBA verifica-se que esta Academia adquiriu a este estabelecimento, pelo menos desde a década de 1860, telas e *artigos de papelaria*, onde possivelmente se incluíam materiais de pintura<sup>1209</sup>.

Foi igualmente possível identificar alguns artistas entre o leque de clientes desta casa. Tendo em conta a marca da Araujo & Sobrinho presente em dois cadernos de apontamentos pertencentes a Marques de Oliveira, consultados na BPMP, é possível que sugerir que este pintor adquiria aí os seus materiais<sup>1210</sup>. Igualmente, através de uma carta do escultor Tomás Costa (1861-1932), dirigida a Marques de Oliveira, em 1884, consultada na mesma Biblioteca, verifica-se que haveria relação de proximidade entre este fornecedor e os artistas: *Eu fui de manhã procurar o Leal para lhe entregar o desenho, e notei que o estabelecimento do Araújo estava fechado. O velho tinha falecido*<sup>1211</sup>. Maria Aguiar, que estudou os materiais e as técnicas da pintura de Aurélia de Sousa (1866-1922), identificou etiquetas da Araujo & Sobrinho no verso de duas pinturas executadas pela pintora em cartões revestidos por telas<sup>1212</sup>. Igualmente, uma carta escrita em Manhufe por Amadeo de Souza-Cardoso, dirigida a Robert Delaunay, em 1915, publicada por Paulo Ferreira em 1972, demonstra que este pintor frequentava o estabelecimento Araujo & sobrinho, sendo possivelmente lá que adquiria os seus materiais de pintura quando se dirigia ao Porto: *Par ce même courrier, je vous envoie aussi une feuille de papeir échantillon pour “les Pâques” Cendrars. C’est du «nacional», je l’ai trouvé chez Araújo Sobrinho [...]*<sup>1213</sup>.

1209 *Contas de receita e despesa*, 1855-1889, cota: 88 (1), doc. 44; cota: 88 (2), doc. 45; *Documentos de despesa*, 1845-1911, cota: 245 Acessíveis no Arquivo da FBAUP.

1210 Oliveira, M. 1884 (?). *Desenhos e apontamentos*, cota: MA-Marques de Oliveira-26; Oliveira, M. 1916(?) - 1922(?). *Desenhos e apontamentos*, cota: MA-Marques de Oliveira-37. Acessíveis na BPMP.

1211 Costa, T. [Carta] 1884 Set. (?) 16, Porto [a] Marques de Oliveira, cota: MA-Marques de Oliveira-67. Acessível na BPMP.

1212 Aguiar, 2011: 171.

1213 Souza-Cardoso, A. [Carta] 1915 (?) Jun. 16, Manhufe - Amarante [a] Robert Delaunay, reproduzida em: Ferreira, 1972: 71-72.

Situada em Lisboa, na praça Luís de Camões, a Papelaria Veríssimos foi fornecedora de materiais de pintura tanto para a APBA como para a ABAL<sup>1214</sup>. Foi fundada em 1840 e terá sido uma das mais antigas papelarias da cidade. De 1873, há registo da venda de lápis, papéis e tintas de azul da Prússia, amarelo de crómio e de vermelhão à ABAL<sup>1215</sup>. Encontraram-se ainda documentos, entre 1909 e 1915<sup>1216</sup>, que demonstram que esta Academia adquirira telas, grades, papel e giz a António J. Fernandes Jasmim, o dono da papelaria, depois da morte de Veríssimo José Baptista, o seu fundador. Na documentação da APBA identificou-se uma fatura datada de 1857 que demonstra que esta Academia adquiriu a este estabelecimento *18 tijolos [godés] para dissolver tintas*<sup>1217</sup>. Segundo uma carta consultada no Arquivo do MJM, a Papelaria Veríssimos foi, em 1913, igualmente recomendada pelo pintor José Malhoa ao seu discípulo Augusto Gama para a compra de papel para pintar a pastel<sup>1218</sup>, sendo possível que também lá adquirisse os seus materiais para a pintura a óleo.



**Figura 4.6** Anúncio publicitário da papelaria Au Petit Peintre, 1930, em: *O jornal da mulher*, Dez. 1930, 215.

1214 Ver Anexo 21, cód. F.79.

1215 *Correspondência recebida*, Vol. II, 1856-1880, cota: 3-A-SEC.54. Acessível no Arquivo da ANBA.

1216 *Livro de despesas*, 1902-1931, cota: 3-B-SEC.198. Acessível no Arquivo da ANBA.

1217 *Documentos de despesa*, 1845-1911, cota: 245. Acessível no Arquivo da FBAUP.

1218 Malhoa, J. [Carta] 1913 Abr. 14, Figueiró dos Vinhos [a] Augusto Gama, 47doc155. Acessível no Arquivo do MJM.

Igualmente em Lisboa, situada na rua de S. Nicolau, a papelaria Au Petit Peintre<sup>1219</sup>, fundada em 1909, também se dedicava à venda de materiais de pintura (Figura 4.6). Era representante da marca francesa Lefranc e, entre os produtos comercializados, encontravam-se telas a metro e engradadas, tintas a óleo, vernizes, pincéis e cavaletes.

Apesar do termo “papelaria” estar mais generalizado na segunda metade do século XIX, deste período ainda se continuaram a encontrar referências a “armazéns de papel”. É disso exemplo o armazém de Manuel da Costa Marques, na rua do Ouro, em Lisboa, do qual se identificou uma fatura da venda de papel e tinta carmim à ABAL, em 1874<sup>1220</sup>.

No largo de S. Domingos no Porto, existia o estabelecimento de papel de António Lopes das Neves que, durante as décadas de 1850 e 1860, forneceu à APBA tintas e papel<sup>1221</sup>. Igualmente nesta cidade, na rua das Flores, situava-se o armazém de papel de A. Xavier L. da Costa<sup>1222</sup>. Seria possivelmente a este fornecedor que o pintor Francisco José Resende se referia, em 1883, numa passagem do seu diário a propósito da compra de um cartão para pintar a óleo: *Igualmente me saíu excelente, o ensaio, d'embeber com oleo de linhaça, fervido, e agua de raz, o cartão (quasi da espessura de um pataco) e côr de caffè com leite, que comprei p. 12or! que Freitas-Fortuna mandou vir do papalista Xavier*<sup>1223</sup>.

Verificou-se que algumas livrarias, apesar de se dedicarem sobretudo ao comércio e edição de livros, incluíam entre os seus produtos materiais para pintura. São disso exemplos, a Livraria Ferreira<sup>1224</sup> na rua do Ouro, em Lisboa, ou no Porto, a Livraria de L. J. D'Oliveira & C.<sup>a</sup><sup>1225</sup>, na rua de Santo António, e a Livraria Moré & C.<sup>a</sup><sup>1226</sup> na praça de D. Pedro. Identificaram-se igualmente livrarias que anunciavam a venda de materiais de desenho, sendo possível que nesta categoria se incluíssem igualmente materiais para pintura. Era o caso, por exemplo, da Livraria Nacional e Estrangeira de José Antonio Rodrigues<sup>1227</sup> e da Livraria Pacheco & Carmo<sup>1228</sup>, ambas na rua do Ouro em Lisboa, e da Livraria Internacional de Ernesto Chardron<sup>1229</sup>, na rua dos Clérigos no Porto.

Em 1895, segundo Alves-Caetano o conjunto formado pelas freguesias de Madalena, S. Julião, Conceição Nova, S. Nicolau, Santa Justa e Mártires, área inferior a 1% da considerada para a cidade, albergava quase um quarto dos estabelecimentos licenciados em Lisboa e aqui se encontravam o maior número de papelarias<sup>1230</sup>. Veja-se que, segundo o

---

1219 Ver Anexo 21, cód. 9.

1220 *Correspondência recebida*, Vol. II, 1856-1880, cota: 3-A-SEC.54. Acessível no Arquivo da ANBA.

1221 Ver Anexo 21, cód. F.83.

1222 Ver Anexo 21, cód. F.81.

1223 Resende, F. J. 1883 Fev. 2 [Diário]. Transcrito por Mourato, A., 2000, vol. III: 96. Freitas Fortuna tinha uma papelaria e tipografia no número 152 da rua das Flores (Baptista, 2010: 60).

1224 Ver Anexo 21, cód. F.54.

1225 Ver Anexo 21, cód. F.96.

1226 Ver Anexo 21, cód. F.100.

1227 Ver Anexo 21, cód. F.55.

1228 Ver Anexo 21, cód. F.64.

1229 Ver Anexo 21, cód. F.98.

1230 Alves-Caetano, 1999: 182.

*Almanach Commercial de Lisboa para 1882* cerca de metade das papelarias existentes em Lisboa se situavam na rua da Prata e na rua do Ouro<sup>1231</sup>.

No Porto, as papelarias também se encontravam maioritariamente concentradas numa zona bastante reduzida da cidade, nomeadamente no largo de S. Domingos e na rua das Flores<sup>1232</sup>.

Este estudo vem demonstrar que a maior parte dos fornecedores concentravam-se, naturalmente, nas duas maiores cidades do país, Lisboa e Porto. Fora destes dois centros urbanos não seria tão fácil aceder aos materiais de pintura. Exemplo disso é a descrição de Fernando Lopes sobre a estadia do pintor Henrique Pousão, em 1879, em Odemira:

*Depois de ter pintado o “Lapita” [...], quisera ele fazer uma outra pintura, cujo titulo seria Leitura enfadonha e a que a irmã Carmo serviria de modelo [...]. Tudo estava já preparado, quando se apercebeu de que lhe faltavam tintas: para o “Lapita”, declarava ele, ainda tivera tintas, as tintas escuras; mas para a brancura finíssima da pele de Carmo, como havia de ser? E como também já não tinha tempo de as mandar vir, estando a toda a hora à espera que a bolsa do pai lhe permitisse voltar para o Porto... desistiu do projecto*<sup>1233</sup>.

#### 4.1.4 Luigi Tirinnanzi

De acordo com Varela Aldemira, em Março de 1836, instalou-se num segundo andar da rua Nova dos Mártires, em Lisboa, um “Atheneo de Bellas Artes”, onde se fazia a tradução de documentos em línguas estrangeiras e se vendia o material necessário aos *artistas dos cinco ramos*<sup>1234</sup>. É possível que se tratasse dos serviços oferecidos pelo pintor e restaurador italiano, Luigi Tirinnanzi, anunciados nesse ano no jornal *O Gratis*<sup>1235</sup>. Segundo este anúncio, Tirinnanzi, instalado num segundo andar do número 3 no largo de São Carlos, disponibilizava uma grande coleção de reproduções de estátuas de Canova, pinturas antigas de autores clássicos, papel para desenho e para a pintura a óleo, pincéis, tintas em bexigas e pigmentos em pó, bem como, vernizes. Fazia saber ainda que aceitava encomendas para *aparelhar panos a oleo*. Não se sabe se Luigi Tirinnanzi se encarregava ele mesmo de preparar as telas e as tintas ou, se pelo contrário, incumbia a outros estas tarefas. Também nada se sabe sobre quem terão sido os seus clientes.

<sup>1231</sup> Campos, 1881: 180. Ver Anexo 22.

<sup>1232</sup> Castanheira, 1882: 340-341. Ver Anexo 22.

<sup>1233</sup> Lopes, 1959: 34.

<sup>1234</sup> Aldemira, 1937: 93.

<sup>1235</sup> *O Gratis: jornal d'annuncios*, 30 Nov. 1836, 7: 1. Ver Anexo 21, cód. 57.

#### 4.1.5 A Favrel Lisbonense

Até quase ao final do século XIX não parece ter havido em Portugal fornecedores exclusivamente dedicados à produção e comércio de materiais para belas artes. A primeira companhia identificada com estas características foi a Favrel Lisbonense, instalada na rua da Rosa, em Lisboa em 1891, por José Netto Varella<sup>1236</sup>. Entre 1869 e 1891, foi gerente técnico da Favrel Portuense, empresa da família fundada em 1752, que se dedicava à preparação de tintas para a indústria naval<sup>1237</sup>.

De acordo com Joana L. Ferreira, Varella foi para Paris aprender a arte de dourar<sup>1238</sup>. Regressado a Portugal estabeleceu-se no comércio de materiais para esta especialidade. O primeiro catálogo identificado desta companhia, datado de 1901<sup>1239</sup>, dá conta do fabrico e venda de ouro e prata, em folhas e em pó, bem como de materiais com base no alumínio. O catálogo incluía ainda olhos de cristal para imagens, vernizes, bolo arménio e utensílios para douradores. Em 1904, a Favrel Lisbonense publicava um novo catálogo onde já dava conta do fornecimento completo, não só para douradores, mas também para encadernadores, pintores, escultores e santeiros<sup>1240</sup>. Para a pintura a óleo dispunha de pincéis de pelo de gris e marta, tubos de tintas a óleo, caixas de tintas e vernizes. Nesta publicação dáva-se conta que a Favrel tinha depósito no estabelecimento de Seraphim Joaquim Moraes na rua da Cedofeita, no Porto<sup>1241</sup>, bem como fazia envio de encomendas por correio e fornecia para revendedores.

De acordo com esse mesmo catálogo, de 1904 (Figura 4.7), e com outro datado entre 1913 e 1920 (Figura 4.8), esta companhia vendia pincéis e tubos de tintas da marca francesa Lefranc, de quem terá sido um dos maiores representantes em Portugal. Num catálogo-calendário de 1927, a Favrel anuncia a venda de materiais das marcas Nipon, Molin, Pearlin e Colorin<sup>1242</sup> e em 1932 ter-se-á tornado representante da companhia inglesa Reeves & Sons<sup>1243</sup>. Posteriormente, representaria ainda outras marcas como a Winsor & Newton, a Paillard e a Talens, entre outras<sup>1244</sup>.

Relativamente ao período em estudo, não foram identificados artistas que tivessem adquirido os seus materiais de pintura na Favrel Lisbonense. Porém, através de um registo de contabilidade de 1909, sabe-se que a ABAL adquiriu lá nesse ano folha de ouro <sup>1245</sup>.

---

<sup>1236</sup> Ver Anexo 21, cód. 37.

<sup>1237</sup> Ferreira, 2011: 53.

<sup>1238</sup> Ferreira, 2011: 53.

<sup>1239</sup> Varella, 1901.

<sup>1240</sup> Varella, 1904.

<sup>1241</sup> Segundo anúncio publicitário no *Almanach Bertrand* para 1912, Seraphim Joaquim Moraes ainda se encontra instalado na rua da Cedofeita. De acordo com o catálogo de cerca de 1913-1920 este comerciante mudara-se, por essa altura, para a rua dos Martires de Liberdade, números 199 a 201.

<sup>1242</sup> Varela, 1927, s.p.

<sup>1243</sup> Varela, 1939: 3.

<sup>1244</sup> Ferreira, 2011: 53.

<sup>1245</sup> *Livro de despesas*, 1902-1931, cota: 3-B-SEC.198. Acessíveis no Arquivo da ANBA.





**Figura 4.7** Capa do catálogo da Favrel Lisbonense, 1904.



**Figura 4.8** Página 2 do catálogo da Favrel Lisbonense, c. 1913-1920.

## 4.2 Fornecedores estrangeiros

### 4.2.1 Acesso às marcas internacionais

Foram identificadas provas que atestam a acessibilidade dos pintores portugueses aos materiais comercializados por companhias estrangeiras, durante o intervalo cronológico considerado neste estudo. A aquisição destes materiais poderia ser feita diretamente nos estabelecimentos comerciais durante o período de formação no estrangeiro, bem como, durante as suas viagens.

António João Cruz identificou algumas telas de Silva Porto executadas, durante a época da sua formação em Paris (1874-1879), que apresentam carimbos de fornecedores. São elas a *Floresta Francesa com Camponesa*<sup>1246</sup>, que tem a marca da *Maison Brearde*<sup>1247</sup>, e outras três com a de L. Prevost: *Interior Marroquino*, *Um pequeno Esboço de Paisagem* e *Paisagem com Choupana*<sup>1248</sup>. De acordo com Roth-Meyer, L. Prevost teve atividade de venda de materiais para pintura e desenho entre 1875 e 1891, no número 3 do *quai*

1246 *Floresta francesa com camponesa*, óleo sobre tela, n. d. (1874-1879), 53 x 48 cm, Casa Museu Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia.

1247 Tratava-se possivelmente da casa Breaute, situada em Paris na Rua de la Monnaie que comercializava telas, papéis e tintas inglesas da marca Winsor & Newton (Roth-Meyer, 2004, vol. II: 100-103)

1248 Cruz, 1993: X. *Interior marroquino* (cópia de um óleo de Eugène Delacroix), óleo sobre tela, n.d (c. 1874), 49 x 59cm, coleção particular; *Um pequeno esboço de paisagem*, óleo sobre tela, n. d. (c. 1875) 43,5 x 58,2 cm, Casa Museu Fernando de Castro, Porto; *Paisagem com choupana*, óleo sobre tela, n. d. (1874-1879), 21,5 x 32 cm, coleção particular.

*Voltaire*<sup>1249</sup>, bem perto da École des Beaux-Arts que Silva Porto frequentava. Ainda segundo António João Cruz, em 1877, em Itália, Silva Porto utilizou suportes em madeira com o carimbo “CIOSI, Roma”<sup>1250</sup> nas pinturas *Interior de um Pátio em Capri*, *San Costanzo Capri* e *Duas Árvores*<sup>1251</sup>.

Em viagem, principalmente para fora dos grandes centros urbanos, o acesso aos materiais poderia ser mais difícil. Veja-se, por exemplo, que esse ano de 1877, o pintor deslocou-se até Passignano e aí, numa carta dirigida ao colega Marques de Oliveira que se encontrava em Roma, consultada na BPMP, pedia-lhe para lhe enviar tintas, caso lhe fossem necessárias<sup>1252</sup>.

Igualmente, Maria Aguiar, na sua tese de doutoramento sobre os materiais e as técnicas da pintura a óleo de Aurélia de Sousa<sup>1253</sup>, verificou que algumas obras executadas pela pintora ostentam carimbos de fornecedores. Relativamente ao seu período de formação da artista na Academia Julien, entre 1899 e 1901, Maria Aguiar identificou quatro telas. São elas: *Jezabel devorada pelos cães por ordem de Jehu*<sup>1254</sup>, que tem o carimbo da marca Blanchet, e três academias masculinas<sup>1255</sup> com o carimbo da marca Chabod. Segundo Roth-Meyer, a casa Blanchet ficava situada em Paris, no número 20 da rua St. Benoît, e fabricava cores extra finas para a pintura a óleo e aguarela, telas, cavaletes, caixas de tintas, pincéis e outros materiais para artistas<sup>1256</sup>. De acordo com Pascal Labreuche, o estabelecimento de Chabod teve atividade entre 1863 e 1900, tendo depois passado para a sua viúva. Dedicava-se à encadernação e ao comércio e produção de molduras, telas e cores finas, situando-se na rua Jacob, número 20, em Paris<sup>1257</sup>. O motivo de proximidade poderá ter sido a razão da escolha destas marcas por parte de Aurélia de Sousa, já que tanto a Blanchet como a Chabod, se situavam bem perto da Academia Julian, que frequentava.

Durante o período que esteve em Paris, entre 1881 e 1883, Columbano terá conhecido e eventualmente adquirido materiais na casa Delaitre, situada na rua du Maine, como comprova uma fatura de 1882 consultada no Arquivo do MNAC-MC<sup>1258</sup>. Terá sido

1249 Roth-Meyer, 2004, vol. II: 748-749.

1250 Não foi encontrada mais informação sobre este fornecedor.

1251 *Interior de um pátio em Capri (Itália)*, óleo sobre madeira, n. d. (1877), 18x 11,8 cm, Museu Grão Vasco, Viseu; *San Costanzo, Capri*, óleo sobre madeira, n. d. (1877), coleção particular; *Duas árvores*, óleo sobre madeira, n. d. (1877) 12x 16 cm, coleção particular.

1252 Porto, S. [Carta] 1877 Set. 27, Passignano [a] Marques de Oliveira, cota: MA-Marques de Oliveira-100. Acessível na BPMP.

1253 Aguiar, 2012.

1254 *Jezabel devorada pelos cães por ordem de Jehu*, c. 1899-1901, óleo sobre tela, 26 x 34 cm, MNSR, n.º inv. 863.20.

1255 *Academia masculina*, n.7; c. 1899-1901, óleo sobre tela, 69,5 x 50 cm, MNSR, n.º inv. 843.9; *Academia masculina* n. 8; c. 1899-1901, óleo sobre tela, 77 x 62, MNSR, n.º inv. 843.20; *Academia masculina* n. 10, c. 1899-1901, óleo sobre tela, 95,2 x 76,5, MNSR, n.º inv. 864

1256 Roth-Meyer, 2004, vol. II: 70.

1257 Labreuche, 2014-2016.

1258 Ver Anexo 21, cód. 108



igualmente nesta época que estabeleceu amizade com o fornecedor de materiais de pintura, Paul Denis, com loja na rua de Médicis<sup>1259</sup>.

De acordo com Nuno Saldanha, algumas cartas de José Malhoa dão conta da compra em Paris de materiais de pintura, como telas e tintas<sup>1260</sup>. Também o pintor Carlos Reis (1863-1940) referia ter adquirido materiais franceses para pintar a obra *A feira*, em 1910<sup>1261</sup>. Esta informação consta na carta que dirigiu ao diretor do MNAC-MC, em resposta ao pedido para retocar a pintura: *não sendo essa avaria da minha responsabilidade, pois que empreguei nesse quadro o melhor material dos melhores fabricantes franceses, reputo esse meu trabalho na quantia de cinco mil escudos*<sup>1262</sup>.

Marciano Henriques da Silva terá aproveitado as suas viagens a Londres para adquirir materiais de pintura. Prova disso foi a compra de óleos, tubos de tintas, verniz e pincéis que o pintor efetuou em 1865, registada nos livros de clientes da Charles Roberson & Co, consultados no Arquivo da companhia<sup>1263</sup>. Estes materiais poderão ter servido para uso do rei D. Luís (1838-1889) já que, nestes registos, o nome do rei é igualmente indicado.



**Figura 4.9** Caixa de tintas da marca Le Roux, Paris, contendo 14 tubos da marca Mulard, c. 1873-1888, 8,2 x 16 x 36,5 cm x 26,7cm, PNA, inv. PNA56991.

1259 O ponto seguinte, 5.2.2, trata-se deste fornecedor com mais detalhe. Ver Anexo 21, cód. F. 110.

1260 Saldanha, 2010: 154.

1261 *A feira*, 1910, óleo sobre tela, 277 x 400 cm, n.º inv. 36, MNAC-MC. Esta pintura deu entrada no MNAC, em 1911, quando Carlos Reis era diretor do Museu (1911-1914).

1262 Reis, C. [Carta] 1934 Jul. 23 [a] Adriano de Sousa Lopes, *Livro de Ofícios Recebidos 1933-1935*, n.º 500. Acessível no arquivo do MNAC-MC.

1263 Ver Anexo 20.

Veja-se que Marciano da Silva foi pintor do rei e organizador da pinacoteca da Ajuda entre 1865 e 1873<sup>1264</sup>.

A família real portuguesa teria facilmente acesso aos produtos comercializados pelas grandes marcas internacionais. O Palácio Nacional da Ajuda possui uma coleção de materiais de pintura que terão pertencido ao rei D. Luís e à rainha D. Maria Pia (1847-1911). Nela incluem-se materiais para aguarela e pastel de marcas francesas como a inglesa G. Rowney & C.<sup>o</sup>, e as francesas L. Berville, Lefranc e Contet<sup>1265</sup>.

Entre os materiais para a pintura a óleo encontram-se suportes em cartão e madeira, referidos anteriormente (4.1.2 e 4.1.3), e duas caixas de tintas das marca francesa Le Roux, tendo uma delas tubos de tintas da marca Mulard (Figura 4.9). Tal vem confirmar que seria prática comum os fornecedores comercializarem caixas de tintas onde incluíam materiais fornecidos por diferentes marcas.

Segundo Roth-Meyer a casa Le Roux vendia tintas para óleo e aguarela bem como artigos para desenho e pintura, sendo especializada em telas para aguarela e, entre 1873 e 1889, tinha lojas na rua du Fbg. Saint-Honoré, número 141, e na rua de Berri, número 42<sup>1266</sup>. A Mulard ficava situada no número 8 da rua Pigalle e era uma fábrica especializada em pastéis e tintas para guache, aguarela e óleo<sup>1267</sup>.

A encomenda de materiais pelos pintores poderia, igualmente, ser feita ainda através de amigos ou conhecidos aproveitando as suas deslocações ao estrangeiro. Uma nota escrita num dos cadernos de apontamentos de Marques de Oliveira, não datado mas possivelmente de 1884, consultado na BPMP, dá conta de ter mandado vir *pelo Gabado* quatro tubos de azul de cobalto, dois de *laca*, um de azul ultramarino, doze de branco, oito de branco de prata, dois de laca carminada e um frasco de óleo de papoila<sup>1268</sup>. Contudo, apenas através deste registo não foi possível saber quem era o Gabado nem qual a proveniência destes materiais.

Um dos documentos que permitiu perceber que o acesso aos novos materiais que se iam produzindo no estrangeiro poderia ser feito através de encomendas de outras pessoas é a carta que o Conde de Arnoso dirigiu a Columbano, em 1902, dando-lhe conta de lhe ter trazido de Paris uma caixa de tintas *Raffaelli* que segundo ele eram então usadas pelos melhores artistas:

*Peço licença para lhe mandar uma pequena lembrança da minha estada em Paris. Junto também uma caixa de tintas Raffaelli, em que não sei se já ouviu falar, e de que todos os grandes pintores do mundo se têm ultimamente ocupado com muito louvor. Trabalha-se com elas mas [?] com*

1264 Xavier, 2013: 62-76.

1265 Ferraz, 2016.

1266 Roth-Meyer, 2004, vol. II: 570-571.

1267 Roth-Meyer, 2004, vol. II: 682.

1268 Oliveira, M. 1884 (?). *Desenhos e apontamentos*, cota: MA-Marques de Oliveira-26

*o pastel [?]. Agora justamente havia em Paris uma [?] exposição de quadros feitos com essas tintas pelos melhores artistas*<sup>1269</sup>.

Estas cores sólidas a óleo teriam sido inventadas pelo pintor francês Jean-François Raffaelli em 1902<sup>1270</sup>, o que demonstra que Columbano teria tido acesso a um material imediatamente após a sua colocação no mercado. A invenção destas cores foi reportada numa notícia publicada em 1903 no jornal australiano *Western Mail* que fazia igualmente referência à exposição indicada pelo Conde de Arnoso:

*Raffaelli's Oil Pastel Method*

*Some months ago the cables announced that M. Raffaelli, one of the foremost French artists, had devised a new method of preparing oil colours for artists' use. The new colours are sticks something like soft, rather greasy, pastels, and are made in a great variety of tints. In July of last year an exhibition of pictures by a dozen artists was held in Paris, at which the possibilities of the new method were amply demonstrated*<sup>1271</sup>.



De acordo com Moreau-Vauthier, em 1913, as tintas sólidas a óleo, designadas por Raffaelli, eram utilizadas como o pastel ou o lápis de cor sendo um processo derivado da encaustica<sup>1272</sup>. Segundo este autor, estas tintas permitiam obter o mesmo aspeto da pintura a óleo bastando para isso molhar o pincel em essência de terebintina ou de petróleo e passá-lo sobre a pintura logo que esta estivesse acabada. Acrescentava que era possível esboçar a óleo e terminar a pintura com estas cores sólidas ou mesmo ir alternando na mesma pintura o uso de tintas a óleo com estas cores. Tal como referia o conde de Arnoso na carta a Columbano,

**Figura 4.10** Anúncio publicitário da Lefranc & C.ºe, 1903, em: Bachet, 1903, s.p.

1269 Conde de Arnoso [Carta] 1902 Ago. 18, Lisboa [a] Columbano. Acessível no Arquivo do MNAC-MC.

1270 Gros e Herm, 2004: 5.

1271 *Western Mail*, 1903, jun. 20. Perth: 43. National Library of Australia: <http://trove.nla.gov.au/newspaper/article/37788559#> (consult. 29 Set. 2016)

1272 Moreau-Vauthier, 1913: 134.

Moreau-Vauthier indicava igualmente o uso deste processo por artistas que se diziam satisfeitos<sup>1273</sup>. As tintas Raffaelli seriam comercializadas pela Lefranc. Disso dá conta um anúncio publicitário, publicado em 1903 (Figura 4.10), bem como, a obra de Jean François Raffaelli intitulada *Renseignements sur les couleurs solides a l'huile de J. F. Raffaelli*, publicada pela Lefranc<sup>1274</sup>.

Apesar do que foi referido, é possível que o acesso aos materiais de pintura estrangeiros fosse feito, sobretudo, através de representantes das marcas em Portugal. Segundo o catálogo de produtos da companhia inglesa Mander Brothers<sup>1275</sup>, editado em 1871 para o mercado português, esta companhia tinha representantes tanto em Lisboa como no Porto<sup>1276</sup>. Outros exemplos igualmente relevantes são, como vimos anteriormente, o da papelaria Araujo & Sobrinho, no Porto, que comercializava produtos da marca inglesa Winsor & Newton ou o da Favrel Lisbonense e da Au Petit Peintre que, entre outras, representavam a marca francesa Lefranc.

A venda em Portugal de materiais de marcas internacionais parece ter sido prática efetuada logo desde a primeira metade do século XIX. Veja-se, por exemplo, que em 1835 um anúncio publicado no jornal *Diario do Porto* indicava que se vendiam na rua da Cedofeita, número 75, caixas de tintas da acreditada marca Ackermann, de Londres, com todos os utensílios necessários para pintar em miniatura e em veludo<sup>1277</sup>.

Poderá ter sido através de revendedores em Portugal que pintores como Francisco José Resende e Tomás de Anunciação adquiriram suportes para pintura de grandes marcas inglesas. Do primeiro foi identificado na pintura *Cena de Costumes Pitoresca*, datada de 1860, o carimbo da Reeves & Sons (Figura 4.11) e *O Vitelo*, pintada em 1871 por de Tomás da Anunciação, ostenta a marca da companhia inglesa Charles Roberson (Figura 4.12)<sup>1278</sup>. Foram identificados outros carimbos de companhias inglesas em pinturas igualmente realizadas em Portugal. Por volta de 1879-1880, Silva Porto utilizou um cartão com o carimbo da Winsor & Newton para o estudo de *Lavadeira, Tapada da Ajuda*<sup>1279</sup> e Maria Aguiar identificou numa pintura de Aurélia de Souza, datada de cerca de 1913, executada sobre tela e cartão, a marca da George Rowney & Co<sup>1280</sup>.

Outra forma dos fornecedores estrangeiros se darem a conhecer em Portugal era através de anúncios publicados na imprensa nacional. Foi o caso, por exemplo, das fábricas de vernizes parisienses J. Soehnée e L. Dida<sup>1281</sup>. Também, de acordo com Brien Dudley Barrett que tem estudado o Arquivo da Blockx, em Antuérpia, durante o século XIX esta

1273 Moreau-Vauthier, 1913: 135.

1274 Obra indicada em <http://www.worldcat.org>. Consultado em 29 Set. 2016.

1275 Ver Anexo 21, cód. F.112.

1276 Ver Anexo 11.

1277 *Diario do Porto*, 20 Mar. 1835, 51: 190. Mais informações sobre esta marca inglesa podem ser consultadas em: Simon, J. 2015.

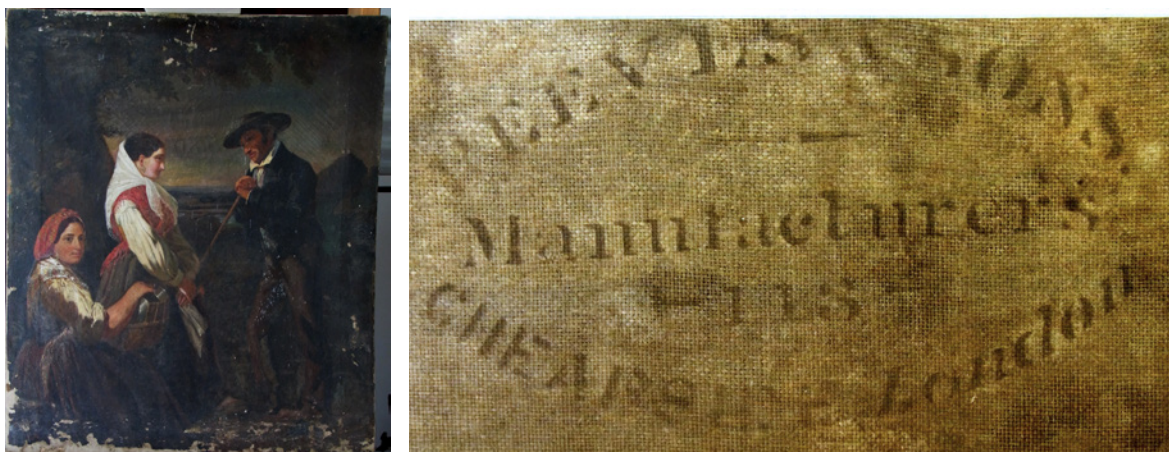
1278 Ver Anexo 21, F.113 e F. 114.

1279 Ver Anexo 21, cód. F.115, Figura A21.99.

1280 Aguiar, 2011: 172. *Paisagem*, c. 1913, óleo sobre tela e cartão, Câmara Municipal de Matosinhos, n.º inv. 4922.

1281 Ver Anexo 21, cód.s F.106 e F.107.





**Figura 4.11** *Cena de Costumes Pitoresca*. 1860. Francisco José Resende, óleo sobre tela, 75,3 x 63,5 cm, PNP, inv. PNP587. Fotografia de Diana Conde. No reverso encontra-se a marca “Reeves & Sons Manufacturers 113 Cheapside London”.



**Figura 4.12** *O vitelo*. 1871. Tomás da Anunciação, óleo sobre tela, 41 x 76,5 cm, col. particular. Fotografia de Cabral Moncada Leilões. No reverso encontra-se a marca “Prepared by Charles Roberson 99, Long Acre London”.

companhia terá publicado em jornais portugueses anúncios de página inteira<sup>1282</sup>. A Blockx foi fundada em 1865 e, desde então, tem produzido pigmentos de alta qualidade, aguarelas e tintas a óleo.

Contudo, não se identificaram nas publicações periódicas consultadas referências às companhias produtoras de materiais de pintura estrangeiras. Uma única exceção foi uma pequena nota a dar conta da introdução no mercado de uma nova tinta branca para uso dos desenhistas, a *Albanina*, comercializada pela Winsor & Newton publicada em 1895 na revista *Arte Portuguesa*<sup>1283</sup>. De facto, esta companhia seria largamente conhecida em Portugal no final do século XIX. Repare-se que Manuel de Macedo, no seu manual de pintura de 1898, destacava a grande qualidade das tintas para aguarela desta marca<sup>1284</sup>. Na mesma obra, Macedo recomendava ainda os lápis de pastéis franceses e, em particular, os da parisiense Mulard, companhia que se referiu anteriormente<sup>1285</sup>. Relativamente

<sup>1282</sup> Barrett, s.d. (2010).

<sup>1283</sup> *Arte Portuguesa*, Mai. 1895, 5.

<sup>1284</sup> Macedo, 1898: 29.

<sup>1285</sup> Macedo, 1898: 37. Macedo refere-a como *Malard & C.ie.*, o que será possivelmente um erro tipográfico.

aos materiais da pintura a óleo, Macedo não indicava nenhuma marca específica mas, em 1886, dava conta da existência no mercado de uma grande variedade de tintas, referindo a supremacia dos produtos franceses, ingleses e alemães<sup>1286</sup>. Tal como se referiu anteriormente (3.3.4), em 1898 reforçava essa ideia da qual se depreende que por essa altura não haveria dificuldade por parte dos pintores em aceder aos materiais de pintura:

*Hoje [...] a industria fornece tudo ao artista [...] visto que a todo o momento os pode encontrar à mão, com pouco ou nenhum incommodo da sua parte, e em abundancia e variedade sempre crescentes*<sup>1287</sup>.

A facilidade de acesso a materiais de pintura provenientes do estrangeiro, reportada por Manuel de Macedo, no final do século XIX, não constitui grande surpresa. Contudo, é possível que este seja um aspeto transversal a todo século já que, em 1817, Ferreira da Silva dava, então, conta da *absoluta dependencia, que ha tanto das tintas Inglezas, como das francezas*<sup>1288</sup>, sugerindo que seria de Inglaterra e de França que viriam grande parte dos materiais de pintura. O mesmo autor destacava ainda a superioridade das tintas francesas relativamente às inglesas:

*[...] as tintas Francezas, excedem muito em bondade ás Inglezas, o que lhe dá esta superioridade, são dois motivos, o primeiro e o mais real, he a qualidade das drogas ser superior; o segundo o modo, com que elles as preparão; os Inglezes usão só moëllas sem engenhos feitos positivamente para esse fim, não se cançando mais nem em procurar as drogas de melhor qualidade, nem querendo ter incomodo de lhes fazerem as infusões, que aquellas fazem [...]*<sup>1289</sup>.

Pelo que se expôs anteriormente, parece ter ficado demonstrada a acessibilidade dos pintores portugueses aos materiais de pintura produzidos no estrangeiro, durante o período em estudo. Para além das evidências apresentadas, não se identificaram quaisquer referências que provem que a falta de acesso aos materiais de pintura pudesse ter sido um constrangimento à atividade artística, antes pelo contrário. Por exemplo, de acordo com Fernando Pamplona, em 1865, Miguel Ângelo Lupi pediu autorização à ABAL para ir para o estrangeiro pintar uma grande tela intitulada *Egas Moniz perante o Rei de Castela*, alegadamente por haver, em Portugal, uma quase absoluta falta de recursos para se executar uma obra de arte. Contudo, não era aos recursos materiais que se referia já que segundo ele havia *apenas* tintas, pincéis e telas. Os recursos a que o pintor se referia eram antes *os museus de pintura, os modelos, as colecções de*

<sup>1286</sup> Macedo, 1886: 46.

<sup>1287</sup> Macedo, 1898: 9.

<sup>1288</sup> Silva, 1817: 116.

<sup>1289</sup> Silva, 1817: 116.

*antiquidades onde se encontram objectos em todos os géneros e de todas as épocas e [...] finalmente [...] a convivência artística tão necessária*<sup>1290</sup>.

#### 4.2.2 Maison Merlin – Paul Denis

Stéphanie Constatin e Clotilde Roth-Meyer destacaram a importância que, no século XIX, os fornecedores de materiais de pintura tinham na vida dos artistas<sup>1291</sup>. Segundo estas autoras, para além de fornecerem os materiais necessários para o exercício da pintura, os fornecedores serviam de intermediários entre os pintores e os possíveis clientes na venda das suas obras, bem como, em algumas situações, também lhes garantiam suporte financeiro. Assim, tanto Constatin como Roth-Meyer apontam diversos exemplos de relações privilegiadas e de amizades profundas entre alguns pintores franceses com os seus fornecedores.

No âmbito deste estudo, o exemplo desta natureza mais claramente identificado foi o da relação do pintor Columbano Bordalo Pinheiro com o fornecedor francês Paul Denis (Maison Merlin – Paul Denis) (Figura 4.13), com loja na rua dos Médicis, próxima do Jardim do Luxemburgo, em Paris<sup>1292</sup>. Não se sabe quando se terão conhecido embora



seja possível que tal tenha acontecido entre 1881 e 1883, anos em que Columbano esteve em Paris<sup>1293</sup>, tal como dava conta Diogo de Macedo na biografia que escreveu sobre o pintor em 1952: *Fora desta vadiagem de estudante, só saía do atelier a tomar ar no Luxemburgo, atravessando o jardim para dar dois dedos de conversa com o vendedor de tintas e seu amigo Paul Denis [...]*<sup>1294</sup>.

Já de novo em Portugal, Columbano terá continuado a utilizar materiais deste fornecedor. Veja-se que o retrato de Ramalho

**Figura 4.13** Auto-retrato de Paul Denis no atelier do pintor Eugène Favier. c. 1897, col. Tourett. Fotografia reproduzida em: *Autour de Paul Denis...*, 2007, p. 77.

1290 Pamplona, 1948: 126.

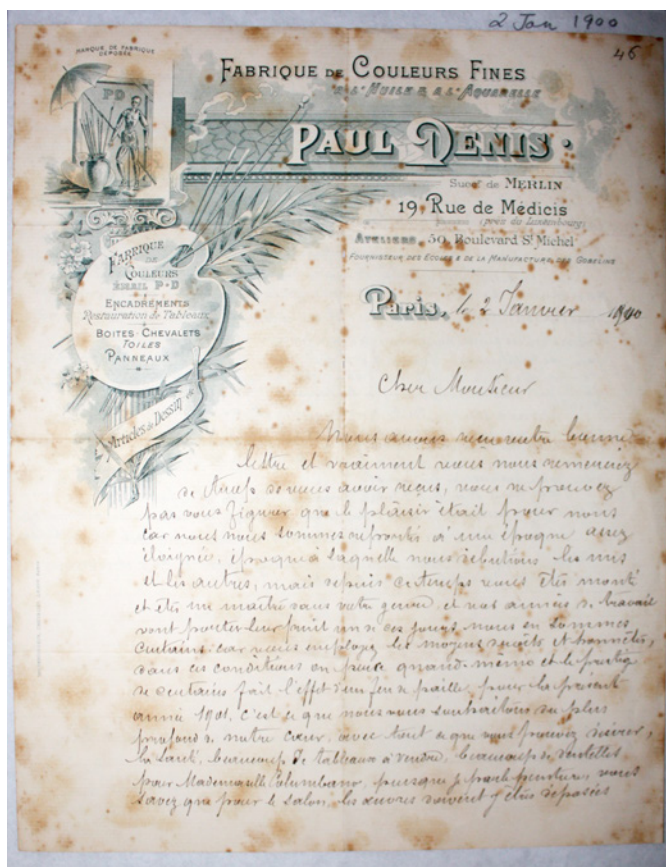
1291 Constantin, 2001: 49-67; Roth-Meyer, 2004: 405-416.

1292 Ver anexo 21, F. 110.

1293 Lapa, 2007: 27-37.

1294 Macedo, 1952: 35.





**Figura 4.14** Carta de Paul Denis a Columbano Bordalo Pinheiro. 2 Jan. 1900. Arquivo do MNAC-MC.

Ortigão, pintado por ele em 1885, apresenta no verso o carimbo da Maison Merlin<sup>1295</sup>. Igualmente, na correspondência de Columbano, consultada no MNAC-MC, encontraram-se provas que confirmam a acessibilidade aos materiais fornecidos por Paul Denis nos anos seguintes. Em 1890, numa carta da companhia francesa de expedições de Charles Vaumorin, dirigida ao pintor, informa-se que lhe foi enviada uma encomenda de Paul Denis<sup>1296</sup>. Porém, a documentação que melhor testemunha isso mesmo são as seis cartas que Paul Denis dirigiu a Columbano em 1900, 1910 e 1911. Numa carta de 2 de Janeiro de 1900, Paul Denis dá conta do envio de duas embalagens expedidas anteriormente a 8 de Novembro<sup>1297</sup> (Figura 4.14). Também na carta datada de 10 de Novembro desse ano são referidas faturas correspondentes ao envio de diversos objetos, nomeadamente painéis de madeira, sendo que também se enviava então uma amostra de um painel inglês que Paul Denis gostaria que Columbano experimentasse<sup>1298</sup>. A 23 de Agosto de 1910 Paul Denis referia igualmente o envio de objetos, como fotografias, molduras e livros<sup>1299</sup>.

<sup>1295</sup> Columbano, Retrato de Ramalho Ortigão, 1885, óleo sobre madeira, 19 x 14,5 cm, Museu de Grão Vasco, inv. n.º 2456.

<sup>1296</sup> Charles Vaumorin [Carta] 1890 Jul. 30, Paris [a] Columbano. Acessível no Arquivo do MNAC-MC.

<sup>1297</sup> Paul Denis [Carta] 1900 Jan. 2, Paris [a] Columbano. Acessível no Arquivo do MNAC-MC.

<sup>1298</sup> Paul Denis [Carta] 1900 Nov. 10, Paris [a] Columbano. Acessível no Arquivo do MNAC-MC.

<sup>1299</sup> Paul Denis [Carta] 1910 Ago. 23, Paris [a] Columbano. Acessível no Arquivo do MNAC-MC.



Esta documentação comprova ainda que Paul Denis seria o responsável por todo o processo de embalagem e entrega das obras de Columbano nas exposições que realizou em Paris. Na primeira carta, de 1900, Paul Denis dava indicações sobre a forma de enviar as pinturas para o *Salon* (Figura 4.14)<sup>1300</sup>. Também em 1910, numa carta dirigida a Columbano, a 9 de Março, Paul Denis informa-o de ter apresentado as suas duas obras no *Salon*<sup>1301</sup> e, posteriormente, noutra carta datada de 23 de Agosto referia ter embalado as duas pinturas na mesma caixa<sup>1302</sup>. No ano seguinte, Columbano expôs novamente no *Salon da Société Nationale* de Paris apresentando dois retratos<sup>1303</sup>. De acordo com uma carta datada de 20 de Março, mais uma vez teria sido Paul Denis a tratar de todo o processo<sup>1304</sup>.

Para além de estar envolvido nos procedimentos referentes às exposições em Paris em que Columbano participou, Paul Denis também se encarregava de tratar das diligências necessárias à venda das rendas executadas pela irmã do pintor, Maria Augusta<sup>1305</sup>.

A relação de proximidade entre Paul Denis e Columbano é ainda evidenciada por outra correspondência consultada que dá conta de que tanto em 1910 como em 1912, anos em que Columbano esteve em Paris, frequentou a casa do fornecedor. A 30 de Junho de 1910 Columbano escreveu à esposa: *Muito obrigada pela tua cartinha que recebi hoje em casa do Paul Denis [...]*<sup>1306</sup>. No mês seguinte, referia-se novamente a essa estadia: *Envio um retrato tirado em casa do Paul Denis num domingo que passei com eles em Orsay*<sup>1307</sup>. Em 1912, numa carta dirigida à sua irmã Maria Augusta, Columbano mencionava não só ter ficado novamente em casa do fornecedor como também ter pintado o seu retrato e da esposa:

*Estivemos dois dias em Orsay em casa do Paul Denis e muito falamos de ti lastimando que a mana Augusta não tivesse vindo também. Eu pintei o retrato dele e da M.me Denis. Sobretudo o retrato do Denis foi feliz. Era a primeira vez que pintava em Paris, depois de mais de trinta anos*<sup>1308</sup>.

1300 Paul Denis [Carta] 1900 Jan. 2, Paris [a] Columbano. Acessível no Arquivo do MNAC-MC.

1301 Paul Denis [Carta] 1910 Mar. 10, Paris [a] Columbano. Acessível no Arquivo do MNAC-MC. Trata-se das pinturas que Columbano expôs no Grand Palais dos Champs-Élysées: *Retrato de Frederico Ribeiro* (1910) e uma natureza morta (Elias, 2011:142).

1302 Paul Denis [Carta] 1910 Ago. 23, Paris [a] Columbano. Acessível no Arquivo do MNAC-MC.

1303 Trata-se do *Retrato de Alda Lino* (1910) e do *Retrato de Bulhão Pato* (1909, MNAC-MC) (Elias, 2011:156).

1304 Paul Denis [Carta] 1911 Mar. 20, Paris [a] Columbano. Acessível no Arquivo do MNAC-MC.

1305 Paul Denis [Carta] 1900 Jan. 2, Paris [a] Columbano. Acessível no Arquivo do MNAC-MC.

1306 Columbano [Carta] 1910 Jun. 30, Paris [a] Emília da Costa. Acessível no Arquivo do MNAC-MC.

1307 Columbano [Carta] 1910 Jul. 18, Paris [a] Emília da Costa. Acessível no Arquivo do MNAC-MC.

1308 Columbano [Carta] 1912 Jul. 10, Paris [a] Maria Augusta Bordalo Pinheiro. Acessível no Arquivo do MNAC-MC. Estas referências sugerem de que Paul Denis teria casa em Orsay, informação que não foi confirmada em mais nenhuma fonte. Sabe-se que teria casa em Le Colombier em Limours, cerca de 15 Km a sul de Orsay (*Autour de Paul Denis...*, 2007: 9).



**Figura 4.15** António Ramalho em Auvers-sur-Oise. c. 1883-1884, col. Tourett. Fotografia de Paul Denis, reproduzida em: *Autour de Paul Denis...*, 2007, p. 69.

Na correspondência de Paul Denis enviada a Columbano encontraram-se duas referências que indicam que este fornecedor teria igualmente uma relação de amizade com o pintor António Ramalho (1859-1916). Veja-se a carta escrita a 10 de Novembro de 1900, onde Paul Denis termina pedindo a Columbano que envie cumprimentos a este pintor. E, a 23 de Abril de 1910, referia que juntamente com os materiais enviados a Columbano seguiam “três objetos” para serem entregues a António Ramalho.

De facto, essa relação de proximidade é igualmente comprovada por uma fotografia<sup>1309</sup> que Paul Denis tirou a António Ramalho em Anvers-sur-Oise, no período de 1882 a 1886, anos em que esteve em França a estudar<sup>1310</sup> (Figura 4.15). Paul Denis era natural de Vernonnet, em Vernon, na margem do Sena, a cerca de 80 quilómetros a norte de Paris<sup>1311</sup>. Manteve a casa de família onde passou a juventude como residência secundária, sendo possível que António Ramalho lá tenha estado quando a fotografia foi tirada.

<sup>1309</sup> Esta fotografia fez parte da exposição sobre a obra fotográfica de Paul Denis realizada no Museu Vernon em 2007. Paul Denis foi um fotógrafo amador e editor de cartas postais tendo esta exposição constituído uma oportunidade para apresentar as suas fotografias de paisagens e de retratos (*Autour de Paul Denis...*, 2007).

<sup>1310</sup> Markl, 2004: 15.

<sup>1311</sup> *Autour de Paul Denis...*, 2007: 7.

Uma das fontes documentais que melhor testemunha o uso alargado dos materiais fornecidos pela Maison Merlin- Paul Denis por parte dos pintores portugueses é um folheto publicitário, editado em 1909, identificado na BNP, referido anteriormente (3.3.3) e apresentado no Anexo 23. Neste folheto, incompleto, encontram-se vinte testemunhos de artistas indicando o uso e a sua opinião sobre os materiais fornecidos por esta companhia. Os artistas que constam neste folheto são: Constantino Fernandes; Domingos Costa; Emília Santos Braga; Enrique Casanova; Albertina Paraíso; Ernestina Pinto Basto; Ernesto Condeixa; António do Valle; João Vaz; Alves Cardoso; António Conceição Silva; António Félix da Costa; António Ramalho; António Parede; Carlos Reis; Clotilde Feio Soares de Azevedo; Columbano; Adelaide Lima Cruz; Jorge Colaço; e José Malhoa. Os depoimentos encontram-se manuscritos e assinados por cada um dos artistas fazendo-se acompanhar da fotografia do autor. O modelo deste folheto parece ter sido inspirado no livro que a Lefranc editou em 1902, e que depois voltou a reeditar em 1925, intitulado *Les peintres et la couleur*<sup>1312</sup>. Nesta obra, 117 artistas dão a sua opinião manuscrita sobre os materiais da casa Lefranc fazendo-se acompanhar igualmente pela fotografia de cada um.

Alguns testemunhos estão dirigidos a Leonel Vellez de Abreu, representante da marca em Lisboa, e que parece ter sido o responsável pela edição do folheto. Não se sabe quem era este representante que aparece igualmente referido numa carta de Paul Denis a Columbano, datada de 9 de Março de 1910, onde se diz que Leonel de Abreu lhe deverá enviar um catálogo<sup>1313</sup>. João Vaz no seu texto da brochura começa por lhe agradecer o envio das *amostras das tintas da marca Merlin*. Isto sugere que cabia a Leonel de Abreu fornecer catálogos e amostras de produtos da marca, o que terá contribuído para o amplo conhecimento desta marca junto dos pintores portugueses e o uso aparentemente alargado dos seus produtos.

Igualmente, também não se sabe quando é que Leonel de Abreu terá iniciado a sua atividade como agente da marca Merlin em Lisboa, nem tão pouco se antes dele terão existido outros representantes. A casa Merlin foi fundada em 1861 por Denis Merlin, tendo Paul Denis, em 1891 assumido a sucessão do negócio<sup>1314</sup>. A avaliar pelos depoimentos presentes no folheto, a grande maioria dos artistas afirmava conhecer e usar os produtos desta marca há já muito tempo. Por exemplo, o pintor Carlos Reis afirmava o seguinte: *Desde os meus primeiros estudos de pintura até hoje nunca deixei de me servir das tintas fabricadas pela antiga casa Merlin*.

De acordo com os testemunhos presentes no folheto, as tintas da marca Merlin gozavam de excelente reputação entre os artistas, sendo-lhes destacada a sua grande qualidade. Para além das características de estabilidade, anteriormente apontadas (3.3.3), outros aspetos eram igualmente realçados, como por exemplo, *a fluidez e brilho mais intenso*,

<sup>1312</sup> Lefranc et C.ie, 1902. Ver Anexo 23, Figura A23.1.

<sup>1313</sup> Paul Denis [Carta] 1910 Mar. 9, Paris [a] Columbano. Acessível no Arquivo do MNAC-MC.

<sup>1314</sup> Ver anexo 21, F. 110.

reportados por Ernestina Basto. Como tal, são diversos os depoimentos que dão conta da preferência destas tintas relativamente às de outras marcas. Essa preferência era apontada por Albertina Paraíso, João Vaz, António Ramalho, António Parede e Clotilde Feio Soares de Azevedo. António da Conceição Silva dizia que tinha já recomendado estas tintas a *muitas pessoas*.

A qualidade do branco de prata fornecido pela casa Merlin era destacada por Domingos Costa que o considerava uma *especialidade* e por Ernesto Condeixa que dizia ser *excelente*.

Tal como Columbano, também José Malhoa parece ter tido uma relação próxima com Paul Denis. Segundo o seu testemunho no folheto publicitário organizado por Leonel de Abreu, utilizaria as tintas a óleo da Casa Merlin *há vinte anos*. Para além disso, segundo Nuno Saldanha, em 1904, Malhoa terá exposto quatro obras na Galeria de Paul Denis e dá conta do incentivo que o fornecedor lhe terá dado na divulgação da sua obra:

*De facto, tendo enviado quatro pequenos quadros pintados em Figueiró dos Vinhos no ano anterior, para serem emoldurados na oficina de Paul Denis, o mesmo resolveu expô-los (segundo Malhoa, à sua revelia), e que causaram uma boa impressão a todos os artistas franceses que ali se deslocavam. O artista desconfiado pela excelente notícia, resolveu, por via das dúvidas, ir observar o “fenómeno” pessoalmente: “e eu julgando sêr só amabilidade do homem fui lá hoje p<sup>a</sup> me certificar, e vi e ouvi com estes, que a terra há-de comer, o que eu nunca julguei poder ouvir!! Tive vontade de dar cambalhotas pelas ruas fora!”<sup>1315</sup>*

A utilização de materiais da casa de Paul Denis, por parte de José Malhoa, é também evidenciado pelos carimbos presentes no reverso das suas pinturas. É o caso, por exemplo, das pinturas: *Festejando o S. Martinho* (1907)<sup>1316</sup>; *Marinha* (1916)<sup>1317</sup>, e de *À Beira Mar / Praia das Maças* (c. de 1926)<sup>1318</sup>. No Museu de José Malhoa encontra-se também um móvel para guardar tintas com a marca da Maison Merlin – Paul Denis (Figura 4.16).

Outras provas, nomeadamente carimbos nos reversos de pinturas, evidenciam o uso de materiais da casa Merlin-Denis por parte de outros pintores que não se encontram indicados no referido folheto publicitário. É o caso de Veloso Salgado. Dele identificaram-se dez pinturas em tela e cartão fornecidos pela casa Merlin-Denis, todas elas executadas possivelmente durante o seu período de pensionato em Paris, entre 1887 e 1895. Entre

1315 Saldanha, 2010: 58. Citação de carta de José Malhoa a José Relvas, Paris, 2 de Jun. 1904.

1316 José Malhoa, *Festejando o S. Martinho*, 1907, óleo sobre tela, 151x 200 cm, MNAC-MC, inv. n.º 2; Cruz, 2005: 8.

1317 José Malhoa, *Marinha*, 1916, óleo sobre madeira, 27x 35 cm, MJM, inv. n.º 134; Cruz, 2005:8.

1318 José Malhoa, *À Beira-Mar / Praia das Maças*, c.1216, óleo sobre madeira, 69x 87 cm, MJM, inv. n.º 134.



**Figura 4.16** Móvel para guardar tintas pertencente a José Malhoa. MJM, inv. 4. Fotografia de José Pessoa. Disponível em: [www.matrizpix.dgpc.pt](http://www.matrizpix.dgpc.pt). Contém uma placa com a inscrição *Couleurs Fines / Maison Merlin Paul Denis S.r – 19 rue de Médicis, Paris*.

elas encontram-se: *No cemitério* (1890)<sup>1319</sup> e *Estudo para Amor e Psyche* (1891)<sup>1320</sup>. Ana Mafalda Cardeira, na sua dissertação de mestrado sobre os materiais e as técnicas das “Académias de Nu” de Veloso Salgado pertencente à coleção da FBAUL, identificou carimbos da casa Merlin Denis nas seguinte oito pinturas, todas executadas sobre tela: *Académia de nu masculino* (1891); *Académia de nu masculino com vara* (1889); *Académia de nu masculino*, (n.d.); *Torso de nu feminino* (n.d.); *Torso de nu feminino* (n.d.); *Académia de nu masculino* (n.d.); *Torso de nu feminino* (n.d.); e *Académia de nu masculino* (1891)<sup>1321</sup>.

Para além dos pintores referidos, todos eles com atividade em Lisboa, foram também identificados pintores do Porto, que igualmente utilizariam materiais fornecidos pela casa Merlin – Paul Denis. A pintura *Mercado de Barcelos* (1903) de Artur Loureiro<sup>1322</sup> apresenta um carimbo desta marca. O mesmo acontece com a pintura de Marques de Oliveira, *O Sena em Paris* (1906)<sup>1323</sup>. Anteriormente, numa carta de Tomás Costa dirigida a Marques de Oliveira em 1886, consultada na BPMP, este dava conta de uma encomenda de aguarelas efetuada a Paul Denis:

*Desculpe não lhe ter respondido ha mais tempo porque queria dar-lhe solução completa do seu pedido, mas o Paul Denis que se encarregou de*

1319 Veloso Salgado, *No cemitério*, 1890, óleo sobre tela, 146 x 116 cm, MNAC-MC, inv. n.º 33; Cruz, 2005: 8.

1320 Ver 3.1.3, Figura 3.5

1321 Cardeira, 2014.

1322 Artur Loureiro, *Mercado de Barcelos*, 1903, óleo sobre madeira, 32x 40,5 cm, MNSR, inv. n.º 589 (<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=306056&EntSep=2#gotoPosition>).

1323 Marques de Oliveira, *O Sena em Paris*, 1906, óleo sobre madeira, 32x 40,5 cm, MGV, inv. n.º 2347.



*arranjar as aguarellas ainda não as espera [...]. Logo que o Paul Denis me arranje as aguarellas remeto-as com os desenhos que comprei*<sup>1324</sup>.

No folheto publicitário de 1909, Enrique Casanova referia também o uso, *com muito bom resultado*, das tintas a aguarela da marca Merlin.

As informações obtidas sobre a companhia são relativamente escassas. Para além do levantamento das informações constantes nos almanaques do comércio de Paris apresentados por Roth-Meyer na sua tese de doutoramento, em 2004, e dos dados biográficos de Paul Denis presentes no catálogo da referida exposição, que lhe foi dedicada em 2007, pelo Museu de Vernon<sup>1325</sup>, pouco se sabe sobre a história da marca Maison Merlin-Paul Denis e sobre os produtos comercializados.

Sobre o fundador, Denis Merlin, não foram encontradas quaisquer informações. Numa fotografia que Paul Denis lhe tirou, por volta de 1884, Merlin encontra-se num jardim a pintar o retrato da sua mulher, o que pode indicar que teria sido pintor (Figura 4.17)<sup>1326</sup>. Em 1876, Paul Denis trabalhava já na loja em Paris, sendo que a partir de 1883 era anunciado como sucessor de Merlin<sup>1327</sup>.



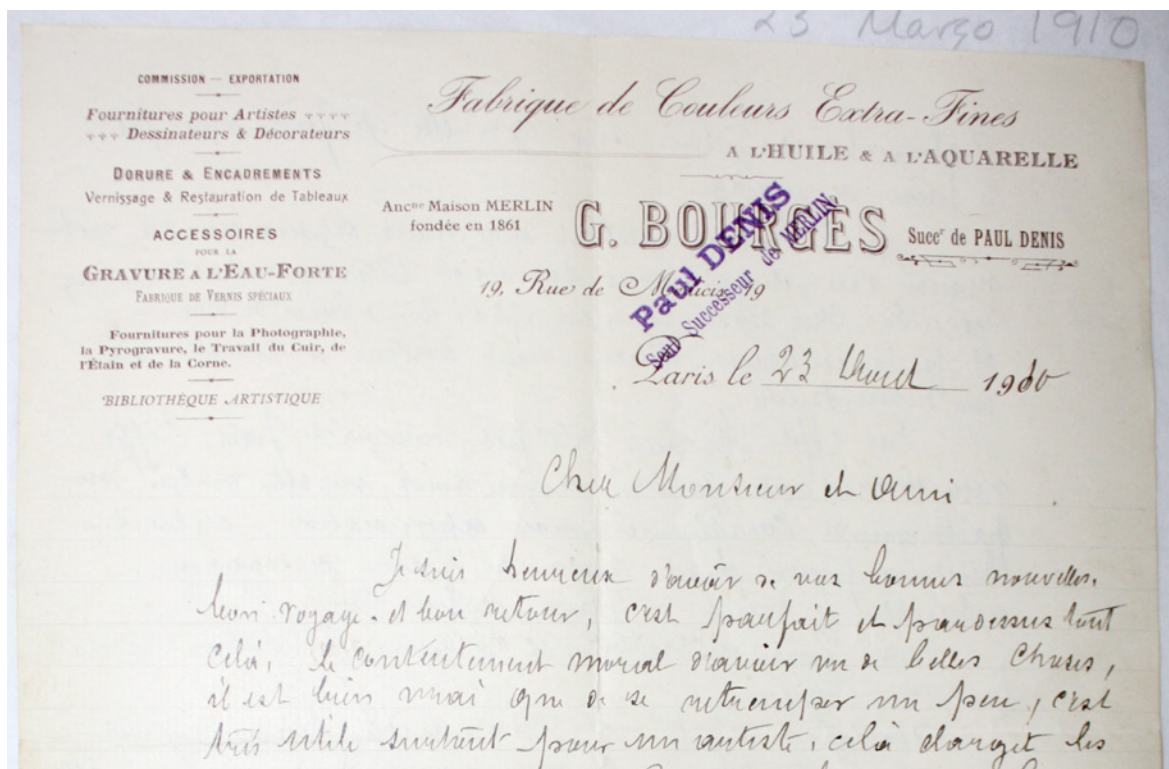
**Figura 4.17** Denis Merlin e a sua mulher, c. 1884. Fotografia de Paul Denis, reproduzida em: *Autour de Paul Denis...*, 2007, p. 72.

<sup>1324</sup> Costa, T. [Carta] 1886 Mai. 18, Paris [a] Marques de Oliveira, cota: MA-Marques de Oliveira-69. Acessível na BPMP.

<sup>1325</sup> *Autour de Paul Denis...*, 2007.

<sup>1326</sup> *Autour de Paul Denis...*, 2007: 72.

<sup>1327</sup> Roth-Meyer, vol. II: ; De acordo com informação contida no catálogo da exposição de 2007, Paul Denis apenas tomou a sucessão de casa em Janeiro de 1891 (*Autour de Paul Denis...*, 2007: 8).



**Figura 4.18** Carta de Paul Denis a Columbano Bordalo Pinheiro. 23 Abr. 1910. Arquivo do MNAC-MC.

João Vaz, no folheto publicitário referido anteriormente, dava conta de ter tido ocasião de visitar esta casa *quando propriedade de Paul Denis*. Esta referência sugere que em 1909, data de publicação do folheto, a companhia já não se encontrava nas mãos de Paul Denis, embora todos os outros testemunhos na mesma fonte dessem conta do contrário. De facto, de acordo com uma carta de Paul Denis, dirigida a Columbano a 9 de Março de 1910, a companhia tinha anteriormente sido vendida passando a chamar-se G. Bourgués<sup>1328</sup>. Contudo, segundo Denis, o seu sucessor não fora capaz de honrar os compromissos assumidos e, como tal, acabara por recuperar a companhia. Assim, todas as cartas consultadas enviadas a Columbano nos anos de 1910 e 1911 foram escritas em papel timbrado ainda com a marca G. Bourgués (Figura 4.18). Igualmente, a pintura realizada por Columbano em 1912, *Paisagem – Bruges*<sup>1329</sup>, apresenta no reverso o carimbo da G. Bourgués e nas duas caixas de tintas do pintor pertencentes ao MNAC-MC encontram-se igualmente tubos de tintas com esta marca<sup>1330</sup>. Estas provas indiciam que depois de 1910, quando já tinha recuperado a companhia, Paul Denis terá continuado a vender materiais com a marca G. Bourgués.

1328 Paul Denis [Carta] 1910 Mar. 9, Paris [a] Columbano. Acessível no Arquivo do MNAC-MC.

1329 Columbano, *Paisagem – Bruges*, 1912, óleo sobre madeira, 19 x 22,5 cm, Museu de Grão Vasco, inv. n.º 2439.

1330 Estas caixas encontram-se em estudo no DCR-FCT, onde foram consultadas.



**Figura 4.19** Loja na rua dos Médicis, n.º19 e mulher de Paul Denis, 1902. Fotografia de Paul Denis, reproduzida em: *Autour de Paul Denis...*, 2007, p. 75.

Desde a sua fundação, em 1861, até 1866, a casa Merlin situava-se no número 2 rua dos Médicis, passando pelo menos até 1911 a ocupar o número 19 da mesma rua<sup>1331</sup> (Figura 4.19). Depois disso passou para o número 20 da Rua Souffot, onde se mantém atualmente com a designação de Dubois, depois de, em 1919, Paul Denis ter vendido a companhia a Robert Dubois<sup>1332</sup>. De acordo com Roth-Meyer, em 1888 e 1889 a companhia anunciava ter uma fábrica em Vernon para o fabrico de telas, broxas, pincéis e marcenaria<sup>1333</sup>. Depois dessa data os anúncios nos almanaques do comércio indicam apenas a existência da fábrica sem indicação do que produzia. É possível que fosse lá que se fabricassem as tintas para óleo e aquarela da marca. A partir da década de 1890 era indicada a existência de um atelier no número 50 do Boulevard Saint-Michel<sup>1334</sup>. Não se sabe que atividades eram realizadas neste espaço, embora fosse possível tratar-se de um atelier de restauro de pintura e emolduramentos já que, segundo Roth-Meyer, a casa Merlin anunciava fazer “limpeza, envernizamento e restauro de pintura”<sup>1335</sup>.

De acordo com o levantamento efetuado por Roth-Meyer nos almanaques do comércio, os produtos comercializados pela casa Merlin eram muito variados, contendo todos os materiais e equipamentos necessários para a pintura a óleo. Desde 1865, anunciava o

1331 Roth-Meyer, vol. II: 644.

1332 Dubois Paris: <http://dubois-paris.com/>

1333 Roth-Meyer, vol. II: 646.

1334 Roth-Meyer, vol. II: 222.

1335 Roth-Meyer, vol. I: 370.



fabrico de cores finas a óleo e a aguarela e a especialização em artigos de desenho<sup>1336</sup>. A partir de 1883, já com Paul Denis como sucessor, eram indicados suportes, tais como telas, painéis e cartões, e diversos utensílios e equipamentos: cavaletes de campo e de atelier, caixas de tintas, manequins, maquetes, pincéis, entre outros<sup>1337</sup>. Era possível que para além dos produtos de fabrico próprio, a Merlin-Denis fornecesse também materiais de outras marcas. De facto, relativamente às tintas a aguarela refere-se a venda de cores francesas e inglesas. Como tal, pode-se sugerir que os artistas portugueses, clientes da casa Merlin-Denis, tivessem tido acesso aos materiais de outras marcas internacionais através desta companhia.

Desde 1888, Paul Denis anunciava algumas especialidades da casa, como a *pasta Rubens* para evitar o “embaciamento” da pintura e a *Juméline Denis* um produto que dizia limpar instantaneamente as broxas e os pincéis<sup>1338</sup>. A partir da década de 1890, indicava também a venda de um novo vaporizador da marca Paul Denis, de posição fixa e “o único sempre pronto a funcionar”<sup>1339</sup>. O espírito inventor de Paul Denis foi revelado também na criação de uma nova câmara clara aperfeiçoada, um instrumento de desenho que permitia reproduzir um modelo em diferentes escalas e que vendia na sua loja em Paris desde 1912<sup>1340</sup>. Em 1914 apresentava esta invenção num fascículo intitulado *Le “Dessinateur”* onde a definia como *une nouvelle chambre clair perfectionnée réduisant à une simple calque le dessin d’après nature*<sup>1341</sup>.

---

1336 Roth-Meyer, vol. II: 644.

1337 Roth-Meyer, vol. II: 222-224; 644-646.

1338 Roth-Meyer, vol. II: 644.

1339 Roth-Meyer, vol. II: 222.

1340 *Autour de Paul Denis...*, 2007: 9.

1341 *Autour de Paul Denis...*, 2007: 9.



## Conclusão

Neste estudo o contributo das fontes documentais, na investigação dos materiais e das técnicas da pintura a óleo, ficou largamente demonstrado. A variedade de documentos consultados, grande parte deles inéditos, permitiu apresentar novos dados que contribuem para um maior esclarecimento sobre as práticas pictóricas desenvolvidas, em Portugal, durante grande parte do século XIX e início do século XX.

Assim, considerando a larga abrangência do tema, mostra-se necessário sistematizar e perfilar algumas ideias fundamentais, desenvolvidas ao longo das quatro partes que estruturam este estudo. Nesse sentido, e ainda que não se pretenda uma abordagem definitivamente conclusiva, procura-se traçar aqui uma síntese dos principais resultados alcançados.

Para esta investigação foram selecionados 11 manuais e tratados publicados em França e em Inglaterra, considerados obras de referência para o entendimento do tema. Estas obras constituíram, não apenas um considerável suporte informativo, como também, uma excelente base para a análise comparativa que se pretendia realizar. De facto, a partir delas foi possível confrontar os dados obtidos nas fontes portuguesas consultadas e, assim, poder situar o conhecimento e o uso dos materiais e das técnicas, em Portugal, num contexto mais alargado, tal como se mostrará mais à frente.

O papel relevante da literatura técnica enquanto meio divulgador de informação sobre práticas artísticas, durante o século XIX, tanto em França como em Inglaterra, havia sido reconhecido por diversos estudos anteriores. Como tal, importava esclarecer se os pintores portugueses tiveram acesso ao grande número de manuais publicados nesses países e se deles obtiveram alguns ensinamentos práticos. O apuramento desta questão foi largamente dificultado pela escassez de documentação que pudesse ajudar a responder à questão. Contudo, o levantamento dos manuais de pintura, ou de livros que contivessem referências aos materiais e às técnicas da pintura a óleo, presentes nas Bibliotecas das Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto, conduziu a importantes resultados. Deste estudo, um dos principais aspetos a destacar é a quase ausência de obras publicadas em língua inglesa. De facto, como se viu, na APBA, não foi mesmo identificado qualquer manual neste idioma. Tal poderá significar que a mais de uma centena de livros técnicos, publicados em Inglaterra ao longo do século XIX, não teve qualquer influência na formação dos estudantes de pintura em Portugal. Para isso poderão ter contribuído as limitações linguísticas dos alunos e professores.

Ao contrário, estava publicada em língua francesa a grande maioria das obras presentes nestas Bibliotecas, o que está de acordo com a conhecida prevalência da língua e da literatura francesas na formação das instituições culturais em Portugal no século XIX.

Apesar do número de manuais identificados nas duas Bibliotecas ter sido o mesmo, verificou-se que a relevância dos livros existentes na APBA seria superior à dos da ABAL. Veja-se, por exemplo, que das sete obras francesas de referência, publicadas durante o século XIX, selecionadas para esta investigação, cinco constavam da Biblioteca da APBA: Bouvier (1827); Paillot de Montabert (1829-51); Arsenne e Denis (1833); Robert (1878) e Vibert (1891). Já na Biblioteca da ABAL apenas duas foram claramente identificadas: Mérimée (1830) e Arsenne e Denis (1858). Efetivamente, com base neste estudo, pode-se sugerir que na Academia do Porto parece ter havido uma maior preocupação em disponibilizar obras mais recentes e de maior influência na transmissão de conhecimentos sobre materiais e técnicas da pintura a óleo.

Ainda assim, o número de manuais técnicos acessíveis aos alunos não parece ter sido muito significativo em ambas as Bibliotecas. Igualmente, verificou-se a prevalência de obras desatualizadas e incapazes de exercer o papel divulgador dos novos materiais e técnicas da pintura. A justificação para esta observação decorre de várias razões possíveis. Desde logo, a origem dos livros que, à data da abertura das Academias, foram provenientes sobretudo das bibliotecas de antigas instituições de ensino e das livrarias dos extintos conventos. Por outro lado, confirmou-se a sistemática ausência de verbas, o que dificultaria a aquisição de bibliografia mais atualizada. Igualmente, as doações que foram sendo efetuadas não contribuíram para a incorporação de edições recentes de manuais de pintura. A par destas razões, uma outra se sobrepõe: os métodos pedagógicos adotados no ensino da pintura não se apoiavam nem estimulavam o recurso a suportes bibliográficos. Como se verificou, os professores de pintura não produziram qualquer obra escrita, original ou traduções, e a leitura de manuais técnicos pelos alunos era desincentivada, a favor da aprendizagem através do exemplo prático dado pelos mestres.

Partindo deste pressuposto, de que era geralmente aceite a ideia de que não se aprende a pintar através dos livros, facilmente se percebe o reduzido número de traduções identificado. Para além de diminutas, as traduções de manuais, publicadas no século XIX, em Portugal, eram maioritariamente de obras originais do século anterior e de reduzida relevância em termos de conteúdos técnicos.

Confirmou-se, igualmente, o restrito contributo dos manuais de pintura escritos em língua portuguesa na transmissão e difusão do conhecimento técnico. Na verdade, neste contexto, a expressão “manuais de pintura” mostra-se imprecisa, devendo antes referir-se “livros onde os materiais e as técnicas da pintura eram de alguma forma abordados”. Como se viu, o conhecimento sobre os materiais e as técnicas da pintura foi divulgado, sobretudo, através de obras de carácter enciclopédico. Trata-se de publicações que reuniam receitas e “segredos” de variadíssimos temas e que, repetindo informações de outras fontes, tinham como objetivo disseminar saberes junto do “cidadão comum”.

Neste sentido, pode ser questionada a sua relevância enquanto meios difusores das práticas efetivas da pintura a óleo.

O levantamento e estudo dos manuais técnicos de pintura escritos em língua portuguesa revelou que a publicação deste tipo de obras foi bastante episódica. De facto, pode-se concluir não ter havido, em Portugal, uma tradição de publicação de livros de divulgação da componente operativa da pintura.

O conhecimento mais preciso e completo sobre os materiais e das técnicas da pintura a óleo foi identificado nos manuais de Manuel de Macedo (1885, 1886 e 1898) e em artigos que publicou na imprensa periódica (1995a, 1995b; 1995c). Comprovou-se que este autor tinha noções alargadas sobre as características dos materiais de pintura, tradicionais e modernos, tendo consistentemente reportado implicações do seu uso na durabilidade das pinturas. Como tal, as suas obras, publicadas já perto do final do século XIX, revelaram-se fundamentais para o entendimento do tema em estudo.

Para além das publicações de Macedo, poucas terão de uma forma pormenorizada, contribuído para a difusão do conhecimento sobre os materiais e as técnicas da pintura a óleo.

A escassez de livros pedagógicos, escritos por e para artistas, pode ser explicada por várias razões. Em primeiro lugar, pelo reduzido número de interessados, pintores amadores ou profissionais, que justificasse os elevados custos de edição de obras desta natureza. Outra razão, decorre das dificuldades intrínsecas à escrita destes manuais. Para além de ser necessário despende um tempo considerável de redação, de implicar vastos conhecimentos sobre a tecnologia da pintura, e da arte em geral, esta tarefa exigia, igualmente, aptidões literárias, de forma a poder traduzir por palavras, e de uma forma acessível e compreensível, os procedimentos práticos mais complexos. Por último, é possível que, assim o desejando, os pintores tivessem tido facilmente acesso aos manuais estrangeiros, nomeadamente aos franceses, que foram sendo publicados ao longo do século XIX. Embora este estudo tenha colocado em evidência as dificuldades na identificação das obras consultadas pelos pintores portugueses, parece perfeitamente aceitável a ideia de que seria possível aceder a estes manuais através das várias livrarias existentes, tanto em Lisboa como no Porto, grande parte delas constituídas por livreiros franceses ou com fortes relações comerciais com casas editoras francesas.

Esta investigação veio demonstrar que as publicações periódicas constituíram um meio expressivo de difusão dos conhecimentos sobre os materiais de pintura. Graças, entre outros fatores, aos avanços das técnicas tipográficas, a imprensa tornou-se num veículo de expressão mais rápido e espontâneo, divulgando uma grande diversidade de temas e contribuindo para a circulação mais alargada dos saberes técnicos. Nesse sentido, tal como se apresentou no Capítulo 3, foi identificado em artigos publicados em jornais e revistas um número considerável de referências e descrições de materiais como pigmentos, óleos e vernizes. Muitos destes artigos consistiam em traduções de textos escritos

em línguas estrangeiras, o que permitia o acesso ao conhecimento estabelecido noutros países.

Um segundo objetivo deste estudo foi o de identificar e descrever os métodos de ensino nas Academias de Belas Artes de Lisboa e do Porto. A formação dos pintores é, sem dúvida, um fator de considerável importância, em que se incluem os aspetos das práticas pedagógicas e as suas implicações nas características específicas da produção artística. Por outro lado, a ideia instituída de que as Academias portuguesas eram instituições estáticas e agonizantes, cujos programas denotavam uma irremediável aversão à inovação, necessitava de ser reavaliada trazendo à luz novos dados sobre o conhecimento técnico por elas transmitido.

Efetivamente, o ensino da pintura em Portugal, durante o período considerado, não tinha até agora recebido particular atenção. As fontes históricas consultadas, não sendo suficientes para responder a todas as questões que logo à partida se perspetivaram, permitiram, contudo, aduzir um conjunto apreciável de conclusões e hipóteses sobre este tema.

A análise dos programas curriculares veio comprovar que, tal como se verificara nas academias europeias, também nas Academias portuguesas era dada uma grande importância ao desenho. Este, era considerado uma componente norteadora da formação artística e, em particular, um fundamento da pintura, já que o traço, o contorno e a sombra eram entendidos como meios que permitiam ao artista criar sobre uma superfície plana, a ilusão das três dimensões.

Igualmente, base do sistema pedagógico institucionalizado e seguido na Europa, desde o século XVII, a prática da cópia desempenhava um papel primordial. Embora não tivesse ficado totalmente esclarecida a aprendizagem da pintura pela cópia de desenhos e estampas, verificou-se a prática da cópia a partir de gessos e a partir de quadros expostos na Galeria da Academia, em Lisboa, e no Museu Portuense, no Porto. Foi ainda evidenciada a relevância dada aos exercícios de pintura a partir do modelo vivo, de modo a estudar a figura humana e exercitar os princípios e as regras fundamentais da composição.

Nos programas dos cursos de pintura, um dos aspetos que se destacou foi o crescente peso que foi sendo dado aos estudos de composição, numa espécie de contrabalanço relativamente aos exercícios de cópia. Se por um lado, estes últimos promoviam o treino do traço, do claro-escuro e dos métodos que remetem para uma tradição pictórica, os estudos de composição valorizavam a individualidade e a originalidade do estudante. Nesse sentido, a execução dos estudos de composição mostrou-se uma componente inovadora que as Academias portuguesas foram adotando, ainda que em circunstâncias distintas. Na APBA, estes exercícios parecem ter sido incluídos logo em 1837, o que pode indiciar ter havido nesta instituição, desde o primeiro momento, um maior incentivo ao desenvolvimento de práticas mais autónomas por parte dos alunos. Já na ABAL, a

primeira referência ao desenvolvimento dos estudos de composição, identificada nos cursos de pintura, data de 1859, possivelmente devido ao contributo de Francisco Metrass, professor substituto de Pintura Histórica entre 1855 e 1860, e ao de Tomás da Anunciação que, em 1857, se tornou professor proprietário no curso de Pintura de Paisagem.

Outro aspeto que se destacou, pelo seu carácter inovador, a par do que se praticaria em países estrangeiros, tais como França e Inglaterra, foi o recurso ao uso da fotografia, como instrumento de apoio à pintura, em ambas as Academias, durante a década de 1860.

Paralelamente, pôde-se apurar a importância que os aspetos técnicos da pintura assumiam no contexto formativo dos pintores. Pelo menos nas primeiras décadas de funcionamento das Academias, os programas preconizavam uma forte componente operativa, onde se incluíam noções sobre a preparação e a composição das tintas, dos óleos e vernizes. Como se viu, este primado da componente técnica em detrimento da formação teórica foi, na época, duramente criticado e apontado como uma das causas da fragilidade do ensino da pintura em Portugal. De facto, as primeiras gerações de professores, embora não tivessem grandes qualidades pedagógicas, tal como se expôs no Capítulo 2, terão praticado um sistema de ensino mantido praticamente oficial, prologando assim uma tradição secular de aprendizagem, em que a manipulação dos materiais e as técnicas da pintura constituiriam a base da formação dos discípulos.

Este aspeto merece particular atenção. Estudos anteriores, indicados logo na Introdução deste trabalho, realizados sobre o ensino artístico quer em França, quer em Inglaterra, revelam que durante séculos, os aprendizes eram instruídos pelos seus mestres nas “artes e nos segredos” do seu ofício, o que antes de mais significava que lhes eram ensinadas as técnicas, geralmente cuidadosamente guardadas, necessárias para trabalhar os materiais da sua especialidade. Este profundo conhecimento das propriedades dos materiais utilizados, como as telas, os pigmentos, os óleos e os vernizes, era fundamental para a prática do seu ofício. Esta atitude sobreviveu até aos primeiros tempos das academias, onde a técnica da pintura era transmitida pelo mestre no seu atelier. Todavia, logo que a produção dos materiais deixou de estar fora do âmbito dos aprendizes para se tornar um assunto de fabricantes e comerciantes, este conhecimento foi entendido como inútil aos pintores. Por estas razões, durante o século XIX, tanto na École de Beaux Arts, de Paris, como na English Royal Academy, de Londres, o ensino era baseado na prática do desenho, com grandes limitações na instrução sobre os materiais e as técnicas da pintura a óleo. Terá sido este, aliás, como se viu no Capítulo 1, um dos motivos que justificou o elevado número de manuais de pintura publicados nestes países.

A expressividade conferida aos aspetos práticos da pintura nas Academias portuguesas, pelo menos até à segunda metade do século XIX, parece ser, assim, uma marca distintiva relativamente às suas congéneres francesa e inglesa. Em Portugal, apesar deste

estudo ter confirmado que se encontrava disponível no comércio, pronta a utilizar, uma vasta gama de materiais de pintura, verificou-se também que, particularmente no caso da ABAL, alguns materiais continuaram a ser preparados nesta instituição. Foi o caso, pelo menos até ao início da década de 1860, das tintas e, durante todo o século XIX, dos suportes, trabalhos que caberiam aos funcionários designados por “pintores de brocha” ou “brochantes”. Desta forma, é possível afirmar que os estudantes portugueses recebiam formação relativamente às características dos seus materiais, podendo acompanhar a sua escolha e preparação. Nesse sentido, as limitações apresentadas anteriormente sobre o acesso dos estudantes de pintura à bibliografia técnica, quer à existente nas Bibliotecas das Academias, quer às traduções e às publicações portuguesas, ganham assim um novo entendimento. Efetivamente, tendo em conta as matérias lecionadas, é possível que os alunos não tivessem necessidade de procurar instruções práticas ou informações sobre os materiais da pintura a óleo nos manuais e tratados.

Não foi possível apurar até quando os aspetos técnicos da pintura tiveram a referida importância nos programas curriculares. Na ABAL, a partir da década de 1880, estes documentos continuaram a prever o ensino dos “processos da pintura a óleo”, o que nada indica sobre o detalhe com que o tema dos materiais e das técnicas era tratado. Todavia, as fontes consultadas, referentes às últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, demonstraram que os professores não ocupariam muito tempo com grandes exposições teóricas, sendo o ensino baseado, sobretudo, nos exemplos práticos dados pelos mestres, através de um método que se pode chamar de “imitativo”.

Sendo a instrução alicerçada nesta relação próxima entre mestre e discípulos e, sendo os programas curriculares analisados redigidos possivelmente como resposta a procedimentos formais, reconheceram-se algumas dificuldades na identificação das técnicas da pintura adotadas nas Academias. Como tal, a melhor fonte de informação relativamente a este tema foram, efetivamente, os poucos manuais de pintura publicados em língua portuguesa analisados.

Assim, como se verificara nas fontes francesas e inglesas de referência, também em Portugal a técnica ensinada seria a da pintura por fases, sendo que a primeira – o esboço – constituiria o estágio que recebia maior atenção no percurso formativo dos pintores. A este respeito, confirmou-se que, igualmente nas Academias portuguesas, as técnicas de ensino encerravam alguma contradição. Por um lado, exigia-se rapidez de execução, uma vez que o aluno estava limitado, quer pelo tempo de pose do modelo vivo, quer pelos prazos de entrega das provas. Porém, por outro lado, esta rapidez de execução era incompatível com o acabamento em diversas camadas, longamente trabalhadas, que as Academias preconizavam. Repare-se que a longevidade da pintura a óleo depende essencialmente da longa secagem de cada camada.



Relativamente aos materiais da pintura a óleo verificou-se que a informação estava muito desigualmente distribuída nas fontes documentais, e era frustrantemente escassa relativamente a alguns e mais rica sobre outros. Mas, acredita-se que tenha sido possível reunir os dados necessários para apresentar uma perspetiva global do tema e dar conta da enorme variedade de materiais e de métodos que a pintura a óleo do período estudado pode conter.

O estudo dos materiais foi amplamente dificultado pela questão da terminologia. De facto, esta investigação veio demonstrar que a terminologia usada, em Portugal, para referir os materiais da pintura a óleo e, em particular, a que era utilizada para indicar e descrever os pigmentos e cores, apresenta problemas similares de interpretação aos que foram encontrados nas fontes francesas e inglesas do mesmo período: vários nomes podiam designar o mesmo material ou vários materiais podiam ser referidos pelo mesmo nome. Por outro lado, a caracterização dos materiais foi dificultada, igualmente, pela grande heterogeneidade do vocabulário químico, sendo notória, ainda no século XIX, uma quase total ausência de sistematização na designação de elementos e compostos químicos, tal como se verificara nas fontes estrangeiras.

Apesar de se terem identificado alguns termos exclusivos da língua portuguesa para designar materiais – sendo talvez os exemplos mais curiosos o de “pós de sapatos” para indicar o negro de fumo ou, o de “fezes de ouro” para referir o litargírio – não se encontraram materiais da pintura que fossem exclusivamente usados em Portugal.

Pelo contrário, em termos gerais, constatou-se existir uma correspondência entre os materiais referidos nas fontes portuguesas e os que se apresentavam na bibliografia estrangeira de referência para este estudo.

Apesar disso, nas fontes impressas portuguesas verificou-se uma maior predominância de referências a materiais tradicionais. O apuramento de quando e quais os materiais modernos introduzidos em Portugal revestiu-se de algumas dificuldades.

Por um lado, como se viu, foi publicado um número reduzido de bibliografia técnica e, a que foi sendo publicada, nem sempre fornecia informações atualizadas relativamente aos novos materiais. Veja-se, por exemplo, que só foram encontradas descrições da maior parte dos pigmentos e cores descobertos e produzidos no início do século, na obra de João Baptista Lucio, que é já de 1844-45. Por outro lado, verificou-se que as primeiras referências a alguns pigmentos modernos foram encontradas em publicações periódicas. Assim, na impossibilidade da análise exaustiva deste tipo de publicações, salvaguarda-se a possibilidade de que tenha havido divulgação destes novos materiais em datas anteriores às que se apuraram neste estudo.

Acresce que, nas fontes escritas, praticamente não se verificaram menções aos materiais disponibilizados no comércio, em Portugal, durante a primeira metade do século XIX. O primeiro catálogo organizado de um fornecedor identificado foi publicado, em 1853, pela companhia Serzedello e, depois deste, o da Mander Irmãos, já em 1871.

Nesse sentido, poder-se-á afirmar que os pintores portugueses desconheciam ou tiveram dificuldades de acesso aos novos materiais de pintura disponibilizados no comércio? É verdade que as fontes documentais consultadas não permitiram responder cabalmente a esta pergunta. Contudo, analisando a questão numa perspetiva global acredita-se que tal não tenha acontecido. O estudo dos fornecedores, apresentado no Capítulo 4, veio demonstrar que havia, tanto em Lisboa como no Porto, um número considerável de drogarias, papelarias e outros estabelecimentos que mantinham contactos comerciais com países estrangeiros e que baseavam grande parte da sua oferta em produtos importados. Igualmente, e pelo contrário, não foi encontrada qualquer fonte que desse conta da dificuldade dos pintores portugueses em aceder aos materiais de pintura, pelo menos nos dois grandes centros urbanos referidos, durante o período estudado.

À semelhança do que foi reportado em investigações anteriores, relativamente aos materiais e às técnicas da pintura a óleo em países estrangeiros, as fontes documentais consultadas nesta investigação sugerem que, também em Portugal, ocorreram significativas alterações no uso dos materiais, ao longo do período considerado.

Relativamente aos suportes, verificou-se uma preferência pela tela por parte dos pintores da chamada geração “romântica” ou “pré-naturalista”. Já depois da década de 1880, constatou-se um uso alargado dos suportes em madeira, associado à pintura de paisagem e ao ar-livrismo. Para além destas diferenças, pode-se comprovar o uso preferencial de suportes de pequenas dimensões, durante todo o século XIX e início do século XX. Tal poderá, eventualmente, estar relacionado com o maior desenvolvimento das práticas da pintura ao ar livre, com os poucos recursos dos pintores portugueses, com as escasas encomendas de obras de grandes dimensões, bem como, com a pequena escala dos ateliers.

As fontes documentais consultadas sugerem que as camadas de preparação também foram sofrendo alterações. Enquanto nas primeiras décadas do século XIX se dava preferência a camadas lisas e mais escuras ou coloridas, nas quais predominava o branco de chumbo, com a adição de outros pigmentos, no final do século eram recomendadas camadas de preparação de textura irregular, mais claras e onde o branco de zinco estava presente em substituição do branco de chumbo. Estas alterações poderão estar em consonância com as mudanças de critérios estéticos que se verificaram neste período. A cor da camada de preparação terá assumido cada vez mais importância já que se verificou que alguns pintores a mantinham como parte da composição final, sendo que se considerava que as camadas de preparação mais claras promoviam maior luminosidade e transparência à pintura. Por outro lado, o crescente interesse por camadas mais texturadas poderá ter decorrido da possibilidade que o pintor tinha, desta forma, de iniciar a pintura sobre uma superfície irregular, facilitando-lhe a obtenção de pinceladas mais vigorosas.

Como se referiu acima, apesar de não ter sido possível identificar a data exata da introdução em Portugal dos novos pigmentos e cores, as fontes consultadas davam conta do significativo alargamento da paleta dos pintores nas últimas décadas do século XIX. Verificou-se, igualmente, neste período um incremento de outros materiais disponíveis, em particular de mediums.

Este estudo vem sugerir que o óleo de linhaça era o ligante mais geralmente utilizado. Para além deste, sobretudo no final do século XIX e inícios do século XX, tal como as fontes francesas indicavam, também em Portugal o óleo de papoila passou a ser mais frequentemente enunciado, sobretudo para as cores claras. O uso mais alargado do óleo de papoila, neste período, pode estar relacionado com a textura final da pintura pretendida pelos pintores. Veja-se que, contrariamente ao óleo de linhaça que confere à superfície pintada um aspeto liso e uniforme, o óleo de papoila oferece uma textura mais cremosa, sendo que as cores moídas neste óleo permitem conservar o traço do pincel e dar relevo à matéria.

Esta investigação permitiu apurar novos dados relativamente à questão das adulterações e substituições dos materiais de pintura, extensamente reportada nas fontes estrangeiras. Verificou-se que, também nas fontes portuguesas consultadas, este tema teve presença significativa, sendo frequentemente descritas falsificações e substituições na preparação de tintas, óleos e vernizes. Diversos autores manifestaram preocupação quanto à escolha e estabilidade dos materiais de pintura, preocupação que, como se viu, se estendia a alguns pintores. Perto do final do século XIX, a utilização de pigmentos instáveis, em particular do betume e do asfalto, de secantes, de mediums, de vernizes de álcool e de vernizes de óleo foi sendo sistematicamente desaconselhada.

Tal como Manuel de Macedo tão bem indicava, o controlo da qualidade dos materiais que os pintores usavam, neste período, era uma responsabilidade partilhada entre os próprios artistas e os produtores desses materiais.

Os pintores não teriam, então, os conhecimentos técnicos suficientes para atestar a qualidade dos seus materiais, uma vez que, como se referiu, o saber técnico, próprio do ofício, se foi perdendo. Efetivamente, apesar de parecer ter havido alguma preocupação na abordagem de temas como a compatibilidade e a estabilidade dos materiais no contexto académico, pelo menos nas primeiras décadas de funcionamento das Academias portuguesas, faltou sempre, nos percursos curriculares dos cursos de pintura, uma componente mais científica, ao nível do ensino da química. Também se verificou que a preparação dos suportes, das tintas e a aplicação dos vernizes finais, não seriam trabalhos usualmente realizados pelos pintores, pelo que, o controlo dos materiais utilizados ficaria de fora do seu âmbito de ação. Por outro lado, devido aos problemas de adulterações e substituições dos materiais comercializados, referidos acima, os pintores não teriam forma de assegurar a total qualidade dos materiais que usavam e os produtores tirariam partido dessa ignorância.

Apesar do comércio fornecer, prontos a usar, os materiais da pintura a óleo, neste estudo foi possível recolher, nas fontes documentais impressas, instruções para a preparação de camadas de preparação, óleos, secantes e vernizes (Anexos 7, 13 e 16). Estas receitas constituem importantes referências para se perceber os ingredientes utilizados e os processos de obtenção dos produtos finais. Acredita-se que este levantamento possa constituir um bom ponto de partida para futuros estudos de reconstruções históricas de materiais da pintura a óleo e fornecer bases para comparações com os materiais identificados através da análise laboratorial de pinturas.

Relativamente ao uso dos materiais, identificaram-se referências à especificidade do clima português, diferente do da França ou de países do norte da Europa, que permitiria uma utilização mais limitada de secantes, um menor tempo de secagem da pintura a óleo e, igualmente, um tempo inferior de secagem do verniz final. Estas referências indicam que alguns autores, nomeadamente Manuel de Macedo, não se limitaram a apresentar conhecimentos baseados em fontes estrangeiras, mas, que igualmente, tiveram a preocupação de transmitir práticas artísticas desenvolvidas no contexto português. Nesse sentido, fica assim reforçada a importância dos manuais de pintura enquanto fontes fundamentais para aferir os materiais e as técnicas da pintura num determinado contexto, neste caso, em Portugal.

O estudo sobre fornecedores revelou que os materiais de pintura poderiam ser encontrados em drogarias, papelarias, depósitos de estampas e molduras e em livrarias. O levantamento destes estabelecimentos comerciais (Anexo 21), ainda que não totalmente exaustivo, colocou em evidência a diversidade de tipologias destas lojas, a sua localização, as suas datas de atividade e a variedade de produtos comercializados.

Não foram identificadas, durante o século XIX em Portugal, companhias exclusivamente dedicadas ao fabrico e venda de materiais de pintura, como se verificou, por exemplo, em França e em Inglaterra. Esta observação não causa surpresa, tendo em conta a pequena escala do país e do mercado alvo destes produtos. Contudo, comprovou-se que alguns materiais, como pigmentos (ocres, vermelhão, branco de chumbo, branco de zinco, cromato de chumbo, zarcão e outros), óleos e vernizes, eram produzidos em Portugal, ainda que não tenha sido possível esclarecer se se destinavam a ser utilizados na pintura de cavalete. Por outro lado, não sendo possível determinar as formulações destes materiais, fica sem saber-se se, apesar de terem a mesma designação, seriam produtos diferentes dos produzidos no estrangeiro.

Este estudo veio demonstrar o acesso de alguns pintores portugueses a produtos de marcas internacionais. Em particular, nas últimas décadas do século XIX e inícios do século XX, constatou-se a utilização alargada, por parte de um conjunto significativo de pintores, de produtos da francesa Casa Merlin – Paul Denis, tendo-se verificado que alguns deles, como Columbano Bordalo Pinheiro, António Ramalho e José Malhoa, tiveram relações de proximidade com este fornecedor.

Nesse sentido, a ideia de uma eventual inacessibilidade aos produtos produzidos e comercializados no estrangeiro, assente no pressuposto de um possível isolamento dos artistas portugueses, fica assim refutada por esta investigação.

Para além dos estudos e resultados apresentados nesta tese, outros foram desenvolvidos e iniciados que, por limitações decorrentes sobretudo do espaço disponível para redação do texto final, não foram aqui desenvolvidos. Por exemplo, não foi explorado o tema dos ateliers dos pintores portugueses, que se apresentou, em parte, em 2012, no IV Congresso de História da Arte Portuguesa (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Ferraz et al, 2014). Este estudo teve como objetivo analisar as condições arquitetónicas dos espaços de trabalho e as suas funções, bem como identificar os recursos técnicos e materiais disponíveis aos artistas. Nesse sentido, procedeu-se ao levantamento de mais de uma centena de imagens de ateliers portugueses, em fotografia, pintura e desenho e, a uma análise de descrições desses espaços, tanto em monografias e biografias de artistas, como em artigos publicados na imprensa periódica.

O estudo das práticas da pintura ao ar livre foi igualmente iniciado. Reuniram-se imagens iconográficas de artistas a pintar sobre o motivo (também em fotografia, pintura, desenho e caricatura), bem como, fontes textuais que informam sobre o exercício da pintura ao ar livre dos pintores portugueses no período em análise.

Mostra-se evidente que o estudo dos materiais e das técnicas da pintura a óleo não fica completo sem uma análise detalhada destes temas. A investigação realizada até ao momento permite constatar que os espaços e as condições de trabalho dos pintores podem ter influência determinante nas suas técnicas. Por outro lado, o mobiliário os equipamentos e utensílios, usados na prática da pintura a óleo, mais do que meros instrumentos de trabalho, são reveladores das necessidades, das capacidades económicas e do gosto pessoal dos pintores, tal como, o seu uso e desuso podem informar sobre as alterações técnicas que acompanharam as mudanças de ideários estéticos.

A profundidade de análise que estes temas exigem obrigaria a um trabalho de contextualização e interpretação que, necessariamente, se refletiria num hiperdesenvolvimento da componente descritiva do texto final. Nesse sentido, tendo-se entendido que a importância destes aspetos não era compatível com uma mera análise superficial, optou-se por excluí-los do texto final, esperando-se que no futuro seja possível retomar estas investigações de forma a poder alargar o conhecimento sobre as práticas artísticas em Portugal.

Esta investigação veio confirmar o quanto o tema principal da tese se encontra pouco esclarecido. Se por um lado foi possível encontrar algumas respostas, por outro, ao longo deste trabalho foi-se incrementando e introduzindo um conjunto de questões que ficaram por resolver e que se afirmam agora como possibilidades de futuras investigações.

Um desses assuntos diz respeito a Manuel de Macedo. Ficou largamente demonstrado o seu vasto conhecimento sobre os aspetos da pintura a óleo, bem como, o facto de ter sido quem melhor soube divulgá-los. Contudo, sobre ele muito pouco se sabe e, sobretudo, ignora-se quais as suas reais influências e quais as suas fontes de informação. Desconhece-se se o seu conhecimento técnico advinha da convivência com outros artistas ou, se estes, seus contemporâneos, beneficiaram dos seus ensinamentos. Por isso mesmo, e por se tratar do autor de fontes fundamentais para este estudo, justifica-se o desenvolvimento do estudo da sua biografia e obra.

Tal como foi referido anteriormente, os artigos sobre materiais da pintura em publicações periódicas, mostraram-se fontes importantes de informação. Como tal, sugere-se que as futuras investigações, que venham a ser desenvolvidas sobre este tema tenham em consideração as possibilidades oferecidas por estas fontes, alargando-se no âmbito e na extensão, relativamente às estudadas neste trabalho.

Os métodos de ensino da pintura a óleo foram analisados exclusivamente no contexto das Academias e das Escolas de Belas Artes. Contudo, há uma aprendizagem que não se restringe ao ensino formal, mas que se estende à que era transmitida por professores e mestres nas suas aulas particulares. Estas situações, embora difíceis de serem aferidas, mostram que houve uma transmissão e circulação de saber técnico, muitas vezes envolvendo professores formados nas Academias e pessoas leigas ou amadoras. As hipóteses levantadas pela observação dos métodos de ensino em contexto não formal poderão, eventualmente, conduzir a uma abordagem mais profunda às práticas efetivamente desenvolvidas, que merecerão ser objeto de análise.

Ao longo deste estudo tornaram-se evidentes os anteriormente referidos problemas decorrentes da ausência de uma terminologia consolidada e de uma multiplicidade de propostas de classificação de elementos e materiais. De facto, considerando a especificidade e o estado inicial do campo disciplinar deste estudo, deu-se conta da falta de instrumentos hermenêuticos, no qual se inclui um vazio de léxico de especialidade. Sendo a definição de uma terminologia uma etapa fundamental para a consolidação de qualquer domínio técnico, seria amplamente vantajoso o desenvolvimento de um projeto, com diferentes incursões disciplinares, do qual resultasse uma pesquisa sob a forma de textos especializados e estruturados, como são os dicionários ou os glossários.

Tendo por base o estudo e a interpretação de fontes documentais, esta investigação apenas pôde expor uma parte da questão. Aos dados apresentados falta-lhes o contributo das ciências da conservação de forma a permitir um estudo de conjunto, que integre e dê unidade às diferentes abordagens resultantes destas duas vertentes. Nesse sentido, os estudos laboratoriais realizados, ou a realizar, sobre pinturas do período abordado podem beneficiar de novas leituras que incorporem as informações agora apresentadas, da mesma forma que as informações obtidas nas fontes documentais podem ser comprovadas ou refutadas através da comparação com os resultados obtidos pelo exame

científico das pinturas. De facto, apenas através desses métodos será possível determinar quais os materiais e as técnicas que os pintores efetivamente usaram. Em particular, justifica-se o desenvolvimento de estudos laboratoriais das pinturas executadas, em Portugal, durante a primeira metade do século XIX, de forma a esclarecer o acesso e uso de novos pigmentos e cores, introduzidos maioritariamente nesse período.

A análise da produção e comércio de materiais de pintura em Portugal, aqui apresentada corresponde a uma primeira abordagem ao tema e, apesar das inúmeras fontes consultadas, não se encontra concluída. Outros caminhos de pesquisa podem ainda ser percorridos e outras fontes podem vir a ser consultadas. Por exemplo, entre a vária documentação existente, os muitos volumes das estatísticas do comércio externo merecem melhor análise, de forma a estabelecer os circuitos de importação e exportação dos materiais. Igualmente, os livros de licenças para estabelecimentos de comércio e indústria podem vir a ser consultados, de modo a pesquisar dados mais precisos sobre as casas comerciais em atividade.

Apesar de algumas tentativas goradas, não foi possível efetuar um levantamento alargado dos carimbos de fornecedores de materiais presentes em pinturas das coleções de museus nacionais. Julga-se que, na generalidade, este tipo de informações não consta das fichas de inventário das obras. Contudo, estas marcas podem constituir uma fonte importante de informação: permitem estabelecer o acesso de um determinado pintor aos produtos de um fornecedor específico, informar sobre as características dos materiais utilizados, bem como sustentar o processo de datação e autenticação das obras. Assim sendo, mostra-se vantajosa a realização de uma base de dados, de acesso público, que reúna os carimbos e as marcas identificadas, juntamente com informações sobre os fornecedores e os artistas.

Neste trabalho procurou-se adotar uma perspetiva que respeitasse a transdisciplinaridade de saberes que se entrecruzam neste tema, fonte estimulante da abertura tanto às tipologias das ciências sociais e humanas quanto às ciências exatas.

Foram utilizadas diversas fontes documentais combinadas e comparadas de modo a clarificar os quatro tópicos centrais desta tese. Desta forma, foi possível apresentar novos dados que contribuem para um maior esclarecimento sobre a influência da literatura técnica e sobre os métodos de ensino da pintura. Igualmente, foi possível traçar as significativas alterações que ocorreram no uso dos materiais da pintura a óleo, durante o período considerado. Verificou-se, não apenas o grande número de ingredientes possível de encontrar nas pinturas, mas também a grande variedade da sua qualidade e a diversidade de formas de os aplicar. Finalmente, este estudo possibilitou novas interpretações relativamente à questão do acesso dos pintores aos seus materiais de pintura.

Espera-se assim ter-se contribuído para um melhor entendimento sobre o tema, ao mesmo tempo que se espera ter conseguido situar as práticas da pintura a óleo em Portugal, no século XIX e início do século XX, num contexto mais alargado, tanto nacional, como internacionalmente.



## FONTES E BIBLIOGRAFIA

As fontes primárias de suporte a esta investigação apresentam-se divididas em fontes manuscritas e fontes impressas.

As fontes manuscritas estão indicadas por ordem alfabética dos arquivos e bibliotecas aos quais pertencem.

As fontes impressas correspondem às obras citadas no texto, publicadas até ao final do período considerado para este estudo (1914). Encontram-se enunciadas por ordem alfabética do autor ou, na ausência deste, do título. Tratando-se de mais de uma obra do mesmo autor seguiu-se a ordem da mais recente para a mais antiga. As obras cujos dados bibliográficos foram desenvolvidos no Anexo 1 – Bibliografia anotada encontram-se indicadas.

Em último lugar, apresenta-se a bibliografia geral consultada e citada, publicada após 1914. O critério de apresentação foi o mesmo seguido para as fontes impressas.

### FONTES MANUSCRITAS

#### **Arquivo da Academia Nacional de Belas Artes**

Disponível *online* em: <http://digitalq.dgarq.gov.pt>

Últimas consultas: Fevereiro de 2017

Correspondência recebida, 1837-1899, PT/ANBA/ANBA/B/001/00005, cota: 1-C-SEC.63

Correspondência recebida, Vol. II, 1845-1911, PT/ANBA/ANBA/B/001/00006, cota: 3-A-SEC.173

Correspondência recebida, Vol. II, 1856-1880, PT/ANBA/ANBA/B/001/00007, cota: 3-A-SEC.54

Índice das conferências gerais, ordinárias e extraordinárias, 1863-1868, PT/ANBA/ANBA/F/002/00001, cota: 1-A-SEC.16

Índice das conferências gerais, ordinárias e extraordinárias, 1869-1881, PT/ANBA/ANBA/F/002/00002, cota: 1-A-SEC.17

Livro de actas, 1838-1839, PT/ANBA/ANBA/A/001/00002, cota: 1-A-SEC.7

Livro de despesas, 1870-1876, PT/ANBA/ANBA/C/004/00001, cota: 1-C-SEC.142

Livro de despesas, 1902-1931, PT/ANBA/ANBA/C/004/00002, cota: 3-B-SEC.198

Livro de despesas, 1907-1916, PT/ANBA/ANBA/C/004/00003, cota: 2-C-SEC.140

Livro de folhas de receitas e despesas, Vol. I, 1843-1885, PT/ANBA/ANBA/C/003/00001, cota: 1-B-SEC.133

Livro de folhas de receitas e despesas, Vol. II, 1853-1903, PT/ANBA/ANBA/C/003/00003, cota: 1-B-SEC.134

Livro de folhas de receitas e despesas, Vol. III, 1846-1922, PT/ANBA/ANBA/C/003/00002, cota: 1-B-SEC.135

Livro de folhas de receitas e despesas, Vol. IV, 1887-1893, PT/ANBA/ANBA/C/003/00005, cota: 1-B-SEC.136

Livro de folhas de receitas e despesas, Vol. V, 1869-1906, PT/ANBA/ANBA/C/003/00004, cota: 1-B-SEC.137

Livro de folhas de receitas e despesas, Vol. VI, 1887-1900, PT/ANBA/ANBA/C/003/00006, cota: 1-B-SEC.138

Livro de memorial, 1881-1886, PT/ANBA/ANBA/C/006/00001, cota: 1-C-SEC.71

Livro de receitas e despesas, Vol. II, 1837-1844, PT/ANBA/ANBA/C/002/00002, cota: 1-A-SEC.38

Livro de receitas e despesas, Vol. III, 1844-1849, PT/ANBA/ANBA/C/002/00003, cota: 1-A-SEC.37

Livro de receitas e despesas, Vol. IV, 1849-1855, PT/ANBA/ANBA/C/002/00004, cota: 1-A-SEC.39

Livro de receitas e despesas, Vol. V, 1855-1863, PT/ANBA/ANBA/C/002/00006, cota: 1-A-SEC.41

Livro de receitas e despesas, Vol. VI, 1863-1870, PT/ANBA/ANBA/C/002/00008, cota: 1-A-SEC.43

Livro de receitas e despesas, Vol. VII, 1870, PT/ANBA/ANBA/C/002/00009, cota: 1-A-SEC.44

Livro de receitas e despesas, Vol. VIII, 1870-1876, PT/ANBA/ANBA/C/002/00010, cota: 1-A-SEC.45

Livro de receitas e despesas, Vol. IX, 1876-1878, PT/ANBA/ANBA/C/002/00011, cota: 1-A-SEC.46

Livro de receitas e despesas, Vol. X, 1878-1881, PT/ANBA/ANBA/C/002/00012, cota: 1-A-SEC.47

Projectos de regulamentos, 1877-1895, PT/ANBA/ANBA/A/006/00001, cota: 2-A-SEC.76

Registo de inventário, 1876-1879, PT/ANBA/ANBA/C/002/00010, cota: 3-D-SEC.232

Relatórios e programas de concursos para docentes, 1834-1897, PT/ANBA/ANBA/D/001/00001, cota: 1-C-SEC.73

### **Arquivo da Biblioteca do Museu de José Malhoa**

Correspondência de José Malhoa para Augusto Gama (132 documentos)

### **Arquivo da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves**

Merello, J. R. P. 1993 Dezembro. *Conta da venda dos quadros e mais objectos do espolio do fallecido pintor o Exmo. Antonio Carvalho da Silva Porto, que tudo me foi entregue pela sua viuva a Exma. Sra D. Adelaide Torres Pereira da Silva Porto para se proceder à venda em leilão e que effectivamente se realizou no edificio da Academia Real de bellas artes, nos dias 3 a 7 do corrente mês e ano. 1893, Inv. : S.P. 134 C.M.A.G.*

Porto, S. 1868. *Collecção de enigmas imaginadas por An.to Carvalho da Si.a Porto Porto 1868*, Inv.: S.P. 377 C.M.A.G.

### **Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa**

Documentação não tratada arquivisticamente

Anunciação, T. 1869 Out. 10. *Programa para a Aula de Pintura de paisagem e productos naturaes*. cx. n. 13, doc. n.º 2

Anunciação, T. da, Silva, J. C. da. [Relatório] 1868 Abr. 06 [ao] Marquês de Sousa Holstein, Vice Reitor da Academia, cx. n.º 13, doc. n.º 11

Chaves, J. F. [carta] 1889 Nov. 8 [a] António Tomás da Fonseca, cx. n.º 1

Faturas diversas. 1862 Mar. 23; 1863 Fev. 13; 1863 Fev. 14; 1863 Nov. 25, cx. n.º 1.

Fonseca, A. M. 1837. Jun. 14. *Regulamento Instructivo e disciplinar de Pintura Histórica da Academia de Bellas-Artes de Lisboa*. cx. n.º 6, doc. n.º 1

Fonte, J. P. da. [Ofício] 1840 Mar. 6, cx. n.º 2, doc. n.º 3

Gouveia, F. de S., Rodrigues, F. de A., Sequeira, J. da C. 1840. Abr. 22. *Tabella dos Empregados da Academia e seus vencimentos annuais, com as despesas do material indispensável*. cx. n.º 6

Holstein, M. de S. 1870. Fev. 26. *Regulamento provisório para a policia das aulas*. cx. n.º 13, doc. n.º 10

Holstein, M. S., Sequeira, J. C. 1868 Fev. 02. *Regulamento para a Galeria de Pinturas*, cx. n. 13, doc. n.º 10.

*Lista de compras feitas pela Biblioteca, 1872-1896*, cx. n.º 12, doc. n.º 12

*Lista de estampas e objectos escolhidos pelo Professor de Pintura da Academia Portuense de Bellas Artes, 1837 Jun. 17*, cx. n.º 1, doc. n.º 33

*Lista de ofertas à Biblioteca, 1871-1880*, cx. n.º 12, doc. n.º 11

Listas de materiais requisitados pelos professores da Aula de Gravura. 1837. Abr. 08. cx. n.º 1, doc. n.º 18.

Livro de correspondência com diversos, 1870-1877

Livro de correspondência com diversos, 1889-1909

Loureiro, F. de S., Rodrigues, F. de A., Sequeira, J. da C. 1840 Abr. 22. *Proposta para a Reforma dos Estatutos da Academia das Bellas Artes de Lisboa oferecida ao exame da mesma Academia pela Comissão Académica*, cx. n.º 6

Lupi, M. A. 1869 Out. 11. *Programa de estudo e exercicios que devem seguir os alunos da aula de pintura histórica da Academia Real de Bellas Artes*, cx. n.º 14, doc. n.º 23

Lupi, M. A. 1869. *Relatório apresentado pelo Jury preparatorio do concurso da aula de desenho no anno lectivo de 1868 a 1869, em conferencia de 1 d'Outubro de 1869*, cx. n.º 14

Mello, Conde de. [Ofício] 1845 Fev. 27, cx. n.º 8, doc. n.º 12

Melicio, F. T. 1883-1889. *Horário de frequência escolar e serviço dos professores nos anos lectivos de 1883 a 1889* [vários documentos], cx.s n.ºs 14, 16 e 19

Pereira, L. [Ofício] 1838 Maio 5 [ao] Director Geral da Academia de Belas Artes, cx. n.º 10, doc. n.º 51

*Processo de Tomás José da Anunciação*, cx. n.º 40

*Programa para o concurso trienal da Academia de Belas Artes de Lisboa no anno de 1843*. 1843 Fev. 25, cx. n.º 18, doc. n.º 23

*Programa para os exames dos cursos especiais no anno lectivo de 1890-1891. Pintura de Paisagem*. cx. n.º 14, doc. n.º 21

*Relatório sobre um novo edifício para instalação da Escola de Belas-Artes de Lisboa*, 1871, cx. n.º 24, doc. n.º 5

Salgado, V. J. [Carta] 1889 Nov. 08 [ao] Director da Escola de Belas Artes de Lisboa, cx. n.º 19, doc. n.º 7

Samodães, Conde de, Pinto, M. da F., Correia, J. A., Ribeiro, M. d'A., Furtado, T. M. d'A., Resende, F. J. 1870. Abr. 25. *Parecer da Academia Portuense de Bellas Artes dando cumprimento ao disposto na portaria do Ministério do Reino de 31 de Março último*, cx. n.º 13, doc. n.º 11

Sequeira, J. 1843. Fev. 25. *Programa para o concurso trienal da Academia de Bellas Artes de Lisboa no anno de 1843*. cx. n.º 18, doc. n.º 23

Souza, J. P. 1871. *Regulamento Provisório para a Biblioteca. Aprovado em conferência ordinária de 28 de Fevereiro de 1871*, cx. n.º 13, doc. n.º 10

### **Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto**

Disponível parcialmente online em: <https://repositorio-tematico.up.pt>

Últimas consultas: Março 2017

Apêndice ao Catálogo, 190-, PT/APBA/F2/07, cota: 99

Catálogo dos livros da Academia e do Museu anexo, 1901, PT/APBA/F2/08, cota: 43

Catálogo dos livros da Academia Portuense de Belas Artes e do Museu anexo à mesma Academia, 1895-1896, PT/APBA/F2/04, cota: 41 (1-2)

Conta da Academia Portuense, 1894-1895, PT/APBA/F1-6/05, cota: 187

Conta da Academia Portuense, 1910-1911, PT/APBA/F1-6/05, cota: 188

Contas a pagar: Requisições, 1901-1909, PT/APBA/F1-6/20, cota: 36

Contas de receita e despesa, 1855-1889, PT/APBA/F1-6/09, cota: 88 (1-2)

Conta da receita e despesa da Academia Portuense, 1879-1880, PT/APBA/F1-6/05, cota: 186

Contas mensais, 1842-1844, PT/APBA/F1-6/05, cota: 185

Declaração de empréstimo, 1853-1909. PT/APBA/F1-5/06, cota: 85

Despesa do material da Academia, 1837-1843, PT/APBA/F1-6/02, cota: 33

Despesas miúdas de expediente e Secretaria, 1894- 1902, PT/APBA/F1-6/17, cota: 94

Documentos de despesa, 1845-1911, cota: 245

Férias aos homens modelos, 1885-1896, PT/APBA/F1-3/08, cota: 68

Índice dos livros da Academia Portuense de Belas Artes, 1881, PT/APBA/F2/02, cotas: 37-39

Informação mensal dos estudantes nas várias aulas, 1845-1852, PT/APBA/B/06, cota: 47

Inventário da mobília e utensílios da Academia, 1897-1910, PT/APBA/F1-5/07, cota: 27

Inventário dos objectos pertencentes à Academia Portuense de Belas Artes, existentes nas salas das várias aulas, que inclui livros, estampas, pinturas, gessos, mobiliário, desenhos, utensílios; relação das obras oferecidas por Académicos de Mérito, 1845-1849, PT/APBA/F1-5/04, cota: 25

Livro de entradas, 1891-1892, PT/APBA/F2/03, cota: 40

Notas e apontamentos, 185?-190?, PT/APBA/F/03, cota: 56

Programas dos cursos, 19-- , PT/APBA/B/10, cota: 80

Programas e outros papéis, 1840-1844, PT/APBA/B/03, cota: 49

Projectos de regulamentos, 1850-[ca. 1897], PT/APBA/B/07, cota: 52

Recibos de objectos entregues nas aulas, 1840-1841, PT/APBA/F1-6/03, cota: 86

Regulamentos, 1850-1852, PT/APBA/B/08, cota: 66

Regulamentos, 1897, PT/APBA/B/08, cota: 78

Relação dos documentos de despesa que se remetem para a Repartição de Contabilidade do Ministério do Reino, 1882, PT/APBA/F1-6/15, cota: 92

Relação dos documentos de despesa relativos ao expediente, 1882, PT/APBA/F1-6/14, cota: 91

Relações da frequência e adiantamento nas aulas, 1841-1844, PT/APBA/F1-4/06, cota: 71

Relações de documentos de despesa paga, 1852-1885, PT/APBA/F1-6/08, cota: 87 (1-7)

Relatórios de professores, 1845, PT/APBA/B/05, cota: 51

Requisições, 1841-1876, PT/APBA/F1-06/04, cota: 34

Resumo das contas da receita e despesa, 1885-1888, PT/APBA/F1-6/16, cota: 93

## Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga

Arquivo José de Figueiredo

Disponível *online* em: <http://digitalq.dgarq.gov.pt>

Últimas consultas: Fevereiro de 2017

Barella, C. [fatura] 1866 Jun. 08, PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/002-0002/000002/000022, cota: AJF/Cx1/Pt2/Doc. 32

Barella, C. [fatura] 1866 Jul. 02, PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/002-0002/000002/000025, cota: AJF/Cx1/Pt2/Doc. 35

Barella, C. [fatura] 1866 Set. 29, PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/002-0002/000002/000038, cota: AJF/Cx1/Pt2/Doc. 48

Barella, C. [fatura] 1866 Dez. 15, PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/002-0002/000002/000045, cota: AJF/Cx1/Pt2/Doc. 55

Barella, C. [fatura] 1866 Fev. 01, PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/002-0002/000008, cota: AJF/Cx1/Pt2/Doc. 11

Barella, C. [fatura] 1866 Fev. 27, PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/002-0002/000002/000004, cota: AJF/Cx1/Pt2/Doc. 12

Barella, C. [recibo] 1867 Jun. 21, PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/002-0002/000003/000016, cota: AJF/Cx1/Pt2/Doc. 76

Barella, C. [fatura] 1868 Mai. 19, PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/002-0003/000001/000013, cota: AJF/Cx1/Pt3/Doc. 13

Delicioso, J. F. [fatura] 1866 Mar. 10, PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/002-0002/000002/000007, cota: AJF/Cx1/Pt2/Doc. 15

Facturas do livreiro Augusto Ferin, 1873-1881, PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/002-0007/000001, cota: AJF/Cx1/P10/Doc. 2-25

Holstein, S. c. 1864-1865. Relatório acerca do estado em que se achava a Academia e as alterações que ocorreram desde Junho de 1862 [ao] Ministro Secretário do Estado dos Negócios do Reino, cota: AJF/CX1/Doc.2-3/13: Doc. 5

Listagens de livros e respectivos preços. 1863, PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/002-0001/000008, cota: AJF/Cx1/Doc. 8/1-8/8

Recibo de pagamento referente a dois livros. 1867 Mar. 16, PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/002-0002/000003/000004, cota: AJF/Cx1/Pt2/Doc.64.

Relação dos Quadros de pinturas que existem na Aula de pintura de paisagem e productos naturais, collocados nas paredes da referida Aula, s. d. [1838-1864], PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/002-0001/000001, cota: AJF/Cx1/Pt1/Doc.1.

Rodrigues, F. A., Fonte, J. P. da, Lupi, M. A., Silva, J. C. da, Anunciação, T. J., Camarate, A. A da C., Aguiar, A. A de. 1868 Dez. 21. Parecer da *Comissão encarregada pela conferencia de professores da Academia de Bellas Artes de Lisboa de estudar causas a que eram devidos os estragos que tem sofrido as pinturas da Galeria Nacional*. PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/001/000002, cota: AJF/Cx1/P11/Doc. 10/1-10/5

## **Arquivo do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado**

Espólio de Columbano Bordalo Pinheiro (649 documentos).

Livros de ofícios, 1911-1920.

## **Arquivo Nacional – Torre do Tombo**

Certidão dos autos de execução em que é autor Miguel de Pais contra Luís Jorge, 1712, *Viscondes de Vila Nova de Cerveira*, cx. 38, n.º 47, PT/TT/VNC/F/3847

Falcão, J. M. P. 1897. *Preços de tintas e artigos para pintura*. Ministério das Obras Públicas, mç. 489, cota: PT/TT/MOPCI/DEPFM-01-03-03.2/1114

Falcão, J. M. P. 1896. *Tabella de preços de tintas e artigos para pintura do fornecedor Joaquim M. P. Falcão*. Ministério das Obras Públicas, mç. 510, cota: PT/TT/MOPCI/DEPFM-01-03-03.2/1723

Falcão, J. M. P. 1894. *Tabella de preços para a Direcção especial de Edifícios Publicos e Faroes*. Ministério das Obras Públicas, mç. 489, cota: PT/TT/MOPCI/DEPFM-01-03-03.2/1114

Junior, A. C. 1896. *Tabella de preços de tintas e artigos para pintura do fornecedor Antonio Carvalho Junior*. Ministério das Obras Públicas, mç. 510, cota: PT/TT/MOPCI/DEPFM-01-03-03.2/1723

Petição de José António Pereira Serzedelo, *Feitos Findos, Diversos (Documentação diversa)*, mç. 38, n.º 39, PT/TT/CS/H/002/0038/00039

Processo de Jorge [Froes], 1725-1727, *Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa*, proc. 8778, PT/TT/TSO-IL/028/08778

Teixeira, M. B. B. 1896. *Tabella de preços de tintas e artigos para pintura do fornecedor M. B. B. Teixeira*. Ministério das Obras Públicas, mç. 510, cota: PT/TT/MOPCI/DEPFM-01-03-03.2/1723

## **Biblioteca Nacional de Portugal**

*Conta do restauro dos retratos dos Bispos do Ultramar remetidos ao Ministério da Marinha*. 1864. cota: AHBN/GF/28/cx. 01-14

Sales, A. J. n.d. *Diccionario do commercio* (Ver Anexo 1 – Bibliografia anotada)

Santos, A. R. 1796-1816. *Lista de livros e periódicos estrangeiros que a Biblioteca Nacional necessita adquirir de novo ou para completar colecções*, cod – 565

## **Biblioteca Pública Municipal do Porto**

Espólio de João Marques de Oliveira (45 documentos).

**Roberson Archive, Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge**

Charles Roberson & Co. Fev. 1871. Registo da compra de materiais por Manuel Costenla, cota: HKI MS. 247-1993, p. 682.

Charles Roberson & Co. 27 Out. 1865. Registo da compra de materiais por Marciano Henriques da Silva/ Rei D. Luís I, cota: HKI MS. 106-1993, p. 194a.



## FONTES IMPRESSAS

A cochonilha. 1853. *O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propadadora dos Conhecimentos Uteis*. Vol. X, Terceira Serie, 43, Lisboa: Typographia de A. J. F. Lopes, pp. 340-341.

A Dormideira e Opio. 1843. *O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propadadora dos Conhecimentos Uteis*. Vol. II, Segunda Serie, 84, Lisboa: Typographia de A. J. F. Lopes, p. 248.

A primeira impressão do artista. 1880. *O Occidente*, 56, pp. 61-62.

Algarra, A. 1864. *Manual del pintor teorico-practico: o sea principios fundamentales sobre la pintura al oleo y a la acuarela* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Almada, J. L. B. 1749. *Prendas da adolescencia ou adolescencia prendada...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

*Almanak da Antiga, e Muito Nobre, Sempre Leal e Invicta Cidade do Porto para o anno de 1837*. 1837. Porto: Typographia Commercial Portuense.

*Almanak da Antiga, e Muito Nobre, Sempre Leal e Invicta Cidade do Porto para o anno de 1838*. 1838. Porto: Typographia Commercial Portuense.

*Almanak da Cidade do Porto e Villa Nova de Gaya para o Anno de 1848*. 1847. Porto: Typographia de S. J. Pereira.

*Almanak da Cidade do Porto e Villa Nova de Gaya para o Anno de 1849*. 1848. Porto: Typographia de Faria Guimarães.

*Almanak da Cidade do Porto e Villa Nova de Gaya para o Anno de 1850*. 1849. Porto: Typographia de Faria Guimarães.

*Almanak da Cidade do Porto e Villa Nova de Gaya para o Anno de 1851*. 1850. Porto: Typographia de Faria Guimarães.

*Almanak da Cidade do Porto para o Anno de 1844*. 1844. Porto: Typographia Commercial Portuense.

*Almanak do Porto e seu Districto Administrativo para o anno de 1854-1855*. 1854. Porto: [S.n].

Almeida, F. de, Brunswick, H. 1898. *Diccionario Illustrado da Lingua Portuguesa Histórico, Geográfico, Científico, Mythológico, Biográfico, Bibliográfico, etc. Segundo o Methodo de Larousse. O Mais Completo de Todos os Diccionarios Portuguezes*. 2 vols. Lisboa: Francisco Pastor.

Alvaiade. 1848. *Revista Popular Semanario de Litteratura e Industria*. 1849. Vol. I, n. 18, Lisboa: Imprensa Nacional, p. 142.

Alvaiade de zinco. 1852. *Revista Universal Lisbonense*. 29 Jul. 1852, 2.<sup>a</sup> série, Tomo III, 3: 34.

*Annaes Das Sciencias, Das Artes, E Das Letras: Por Huma Sociedade De Portuguezes Residentes em Paris*. 1821. Tomo XII, Paris: A. Bobée.

*Anuario Estatistico de Portugal 1884*. 1886. Lisboa: Ministerio das Obras Publicas, Commercio e Industria. Repartição de Estatística, Imprensa Nacional.

Armenini, G. B. 1587. *De Veri Precetti della Pittura* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Artes e Officios. Verniz copal empregado na pintura. 1840. *Arquivo Popular Leituras de Instrução e Recreio, Semanario Pintoresco*. Vol. IV. Lisboa: Na Typografia de A. J. C. da Cruz, p. 328.

Arsenne, L.-C., Denis, F. 1858. *Nouveau Manuel Complet du Peintre et du Sculpteur...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Arsenne, L.-C., Denis, F. 1833. *Manuel du peintre et sculpteur...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Asensio Y Toledo, J. M. 1867. *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias especialmente el libro de description de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito. Apuntes que podran servir de Introduccion á este libro si alguna vez llega a publicarse*. Sevilla: Imprenta Litografia y Liberia Española y Estrangera.

Ballard, C. 1817. *École de la miniature, ou l'art d'apprendre a peindre sans maitre, et les secrets pour faire les plus belles couleurs* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Barbosa, Z. V. 1865. *Almanak Industrial, Commercial e Profissional para o Anno de 1865*. Lisboa: Imprensa Nacional

Bardon, D. 1765. *Traité de Peinture suivi d'un Essai sur la sculpture ...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Barreira, J. 1900. O atelier de Columbano Bordallo Pinheiro. *Brasil-Portugal: revista quinzenal ilustrada*. 16 Mar. 1900, 28, pp. 52-54.

Barreiros, F. J. 1838. *Memoria Sobre Os Pesos E Medidas De Portugal, Espanha, Inglaterra, E França Que Se Empregão Nos Trabalhos Do Corpo de Engenheiros e da Arma de Artilharia; e noticia das principaes medidas e da mesma especie, usadas para fins militares em outras nações por Fortunato Jose Barreiros, Caballeiro da Torre-e-Espada, e da Ordem de S. Bento de Aviz, Major de Artilharia, Lente da 3.<sup>a</sup> Cadeira da Escola do Exercito, e Socio da Academia Real das Sciencias*. Lisboa: Na typografia da mesma Academia.

Baschet, L. 1903. *Catalogue Illustré du Salon de 1903*. Paris: Bibliothèque des Annales.

Bastos, S. 1898. *Carteira do artista apontamentos para a Historia do Theatro Portuguez e Brasileiro acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramáticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos, pp. 757 758.

Bellori, G. P. 1672. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Roma: Per il success. Al Mascardi.

Bellori, J. P. 1815. *As Honras da Pintura, Escultura e Architectura* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Bentes, J. A. 1904. *Historia das tintas em geral...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Bersch, J. 1901. *The Manufacture of Mineral and Lake Pigments Containing Directions for the Manufacture of All Artificial Artists' and Painters' Colours, Enamel Colours, Stoot and Metallic Pigments. A Text-Book for Manufacturers, Merchants, Artists and Painters. Translated from the second, revised edition by Arthur C. Wright, M. A. (Oxon.), B.Sc. (Lond.)*. London: Scott, Greenwood & Co.

Berthollet. 1796. *Elementos del Arte de Teñir*. Trad. de D. Garcia Fernandez. Madrid: En la Imprenta Real.

Bertholet, C. L. 1790. *Traité de la culture du Nopal et de l'éducation de la cochenille dans les colonies françaises de l'Amerique* par M. Thiery de Menonville. *Annales de Chimie*, pp. 107-137.

Bertholet. M., Menonville, T. de. 1799. *Memoria sobre a urumbeba e sobre a criação da cochonilha. Extrahida por M. Bertholet das observações feitas em Guaxaca. Por M. Thiery De Menonville, e copiada do V. Tomo dos Annaes de Chymica, debaixo dos auspícios e ordem de Sua Alteza Real o Principe N. Senhor*. Trad. de José Marianno da Conceição Velloso. Lisboa: Na Of. De Simão Thaddeo Ferreira.

Blanc, C. 1867. *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Bluteau, R. 1712-1728. *Vocabulario Portuguez, E Latino...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Bosse, A. 1801. *Tratado da gravura a agua forte, e a buril, em maneira negra com o modo de construir prensas modernas, e de imprimir em talho doce por Abraham Bosse gravador Real, o Principe Regente, Nosso Senhor, por José Joaquim Viegas Presbytero Mariannense*. Lisboa: Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego.

Bottari, G. G. 1754-1773. *Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte Da' più celebri personaggi [secolo XV al XVII]* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Boubée, N. 1846. *Geologia Elementar applicada á Agricultura e Industria com hum Diccionario dos Termos Geologicos ou Manual de Geologia*. Trad. da 4.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional.

Boutard, 1826. *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Bouvier, M. P. L. 1827. *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

*Brasil-Portugal: revista quinzenal illustrada*. 1905-1906. N.os 20-27. Castilho, J. (dir.), Lisboa.

Brücke, E. 1866. *Des Couleurs au point de vue physique, physiologique, artistique et industriel ...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Bulkley, J. 1821. *A Treatise on Landscape Painting in Oil in a Series of Easy Exemples Rendered Familiar to Every Capacity by an Explanation of the Method of Mixing Colours to the Various Tints Used for Landscapes*. London: G. F. Blackman.

Burlamaqui, F. L. C. 1866. *O Auxiliador da Industria Nacional. Periodico da Sociedade Auxiliadora da Industria Nacional sob a Direcção e Redacção do Dr. F. L. Cesar Burlamaqui*. Rio de Janeiro: 1866.

Burnet, J. 1828. *A Practical Treatise on Painting in Three Parts...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

C., F. S. 1819. Da Classificação, e Nomenclatura Chymica. In *Annaes Das Sciencias, Das Artes, E Das Letras; por huma Sociedade de Portuguezes Residentes em Paris*. Tomo III, Paris: A. Bobee, pp. 144-183.

Cabral, B. J. O. T. 1833. *Pharmacopea Das Pharmacopeas Nacionaes E Estrangeiras, Excepto A Geral Destes Reinos, Citadas Nos Regimentos Dos Pharmaceuticos Portuguezes De 1831 a 1833: Ou Collecção De Todas As Formulas E Processos Dos Medicamentos Preparados Conforme As Pharmacopeas Bateana, de Baumé, de Chevallier, de Dublin, d'Edimburgo, Franceza, de Fuller, Hespanhola, Herbipoliana, de Lewis, de Londres, Lusitana, de Palacios, de Parmentier, Suecica, de Swediaur, Tubalense, de Van Mons, de Virey, e Wittenbergica: conforme as Pharmacopeas Chirurgicas, de Londres, de Plenck: conforme os Dispensatorios d'Edimburgo, e de Fulda: conforme os Formularios Magistraes de Cadet, e de Magendie: e conforme Boerhaave, Bodard, Buglivio, Darwin, Goulard, Henri (filho) Rego, Thenard, Tissot e Van-Swieten: e Tambem Das Formulas e Processos dos Medicamentos, cujas Preparações os Regimentos sobreditos não citão em Pharmacopea alguma, nem se achão na Geral destes Reinos: incluidos outros Additamentos importantes, e a designação das Virtudes e Doses dos Medicamentos, autorisada com a citação dos Praticos mais acreditados. Acompanhada D'Estampas E Taboas Muito Uteis: compilada Pelo Bacharel B. J. O. T. Cabral. Tomo I. Lisboa: Na Impressão Regia.*

Campagne, E. M. 1886. *Diccionario Universal de Educação e Ensino Util à mocidade de ambos os sexos, às mães de familia, aos professores, aos directores e directoras de collegios e aos alumnos que se preparam para exame Contendo o Mais Essencial da Sabedoria Humana e de Toda a Sciencia Quotidianamente Applicavel, Especialmente ao Ensino Tudo Simplificado ao Alcanse dos Alumnos e Pessoas Meramente Desejosas de Instrucção, Com Elucidações tão Proficuas aos Mestres Quanto Proveitosas no Trato das Familias regigido com a Colllaboração de Escriptores Peculiares Por E. M. Campagne Director de collegio Transladado a portuguez e Ampliado nos varios assumptos relativos a Portugal por Camillo Castello Branco. Nova Edição portuguesa ilustrada consideravelmente augmentada com um Crescido Numero de Artigos coordenados dos Principaes Escriptores de Pedagogia por José Nicolau Raposo Botelho, Capitão de Infantaria e Professor no Lyceu Central do Porto. 3 vols. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron.*

Campagne, E. M. 1873. *Diccionario Universal de Educação e Ensino Util à Mocidade de Ambos os Sexos, às Mães de Familia, aos Professores, aos Directores e Directoras de Collegios e aos Alumnos que se Preparam Para exames Contendo o Mais Essencial da Sabedoria Humana e Toda a Sciencia Quotidianamente Applicavel em Assumpto 1.º -De Educação Conhecimento e direcção dos caracteres, faculdades, defeitos, méritos e aptidões. – Religião, moral, filosofia. – Logica, rhetorica, poetica.- Litteratura, pedagogia, ccivilidade, escriptores antigos e modernos. – Agudezas, provérbios, maxims, epigramas, etc. 2.º – De Instrucção Primaria Leitura deescripta, calculos, problemas, formulas, systema metrico, moral religiosa. – Lingua portuguesa, orthographia usual e gramatical, redacção, estylo epistolar, homonymos, synonymos, raizes, etymologias. – Methodos, diciplina, meios praticos de execução. Historia universal de cada seculo, varões insignes, descobrimentos e factos assignalaveis. – Geografia descriptiva, cidades principaes, indole e costumes e produtos de todos os paizes, monumentos celebres, panoramas, curiosidades de toda a espécie. – Noticia das sciencias usuais, artes, mesteres e profissões, etc. 3.º – Instrucção Secundaria Linguas: portugueza, franceza, latina, hespanhola e ingleza. – Geologia, mineralogia, botânica, zoologia. – Physica, chimica, astronomia, mecânica. – Arithmetica, algebra, geometria. – Industria, hygiene, desenho, agrimensura, commercio, agricultura, etc. Segue Diccionario Etymologico de Todas as Palavras Technicas Provenientes das Linguas Grega e Latina Tudo simplificado ao alcanse dos alumnos e pessoas meramente desejosas de instrucção com elucidações tão proficuas aos mestres quanto proveitosas no trato das familias Regigido com a Colllaboração de Escriptores Peculiares Por E. M. Campagne Director de Collegio Transladado a Portuguez por Camillo Castello Branco e Ampliado Pelo Traductor nos Artigos Deficientes em Assumptos Relativos a Portugal. 2 vols. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, Braga: Livraria Internacional de Eugenio Chardron.*

Campos, C. 1891. *Almanach Commercial de Lisboa para 1892.* Lisboa: Escriptorio da Administração.

Campos, C. 1890. *Almanach Commercial de Lisboa para 1891.* Lisboa: Escriptorio da Administração.

Campos, C. 1889. *Almanach Commercial de Lisboa para 1890*. Lisboa: Escriptorio da Administração.

Campos, C. 1888. *Almanach Commercial de Lisboa ou Annuario de Portugal para 1889*. Lisboa: Companhia Typographica.

Campos, C. 1887. *Almanach Commercial de Lisboa ou Annuario de Portugal para 1888*. Lisboa: Companhia Typographica.

Campos, C. 1885. *Almanach Commercial de Lisboa para 1886*. Lisboa: Lallémant Frères, Imprensa, Lisboa.

Campos, C. 1883. *Almanach Commercial de Lisboa para 1884*. Lisboa: Lallémant Frères, Typ. Lisboa.

Campos, C. 1882. *Almanach Commercial de Lisboa para 1883*. Lisboa: Lallémant Frères, Typ. Lisboa.

Campos, C. 1881. *Almanach Commercial de Lisboa para 1882*. Lisboa: Lallémant Frères, Typ. Lisboa.

Campos, C. 1880. *Almanach Commercial de Lisboa para 1881*. Lisboa: Typ. Universal.

Castanheira, J. A. 1884. *Almanach Historico, Commercial, Administrativo e Industrial da Cidade do Porto para 1885*. Porto: Empreza Editora.

Castanheira, J. A. 1882. *Almanach Historico, Administrativo e Industrial da Cidade do Porto para 1883*. Porto: José Antonio Castanheira.

Castilho, A. F. de, ed. 1845. Livro precioso para as artes. *Revista Universal Lisbonense. Jornal dos interesses physicos, moraes e litterarios. Colaborado por muitos sábios e litteratos e redigido por Antonio Feliciano de Castilho*. Tomo IV.

Castilho, J. de. 1909. *José Rodrigues, Pintor Portuguez, Estudos artisticos e biograficos*. Lisboa: Livraria Moderna.

*Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alunos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1904-1905*. 23.<sup>a</sup> *Exposição Annual*. 1906. Lisboa: Imprensa Nacional.

*Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alunos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1890-1891 e dos Pensionistas do estado em paizes estrangeiro no mesmo periodo*. 1891. Lisboa: Typographia Castro Irmão.

*Catalogo da Real Bibliotheca Pública do Porto Hoje Bibliotheca Publica Municipal do Porto. Obras Impressas. Supplemento Geral contendo as aquisições posteriores á sua fundação. Parte primeira obras compradas e ofertadas fasciculo terceiro adições desde 1872 até 1877 (incl.)*. 1878. Porto: Na Typographia de Manoel José Pereira.

*Catalogo da Real Bibliotheca Publica do Porto. Obras Impressas. Supplemento Geral contendo as aquisições posteriores á sua fundação. Parte primeira obras compradas e ofertadas fasciculo segundo adições em 1869, 1870 e 1871 . 1872*. Porto: Na Typographia de Manoel José Pereira.

*Catalogo da Real Bibliotheca Publica do Porto. Obras Impressas. Supplemento Geral contendo as aquisições posteriores á sua fundação. Parte primeira obras compradas e ofertadas*. 1869. Porto: Na Typographia de Manoel José Pereira.

Catalogo dos Productos Portuguezes na Exposição Universal de Londres. 1851-1852 *Revista Universal Lisbonense: jornal dos interesses physicos, moraes e litterarios por uma sociedade estudiosa*, 4-23, Lisboa: Imprensa Nacional: pp. 38-40; 63-64; 89-90; 124-126; 137-139; 148-150; 158-159; 170-171; 183-185; 196-197; 267-268.

*Catalogo Geral da Livraria Ferreira*. 1912. Lisboa: Ferreira, L.da.

*Catalogo Official da Exposição Internacional do Porto em 1865*. 1865. Porto: Typographia do Commercio.

Cawse, J. 1840. *The Art of Painting Portraits, Landscapes, Animals, Draperies Satins, &c. in Oil Colours: Practically Explained by Coloured Palettes: with an Appendix on Cleaning and Restoring Ancient Paintings on Panel or Canvas*. London: Published by Rudolph Ackermann.

Cawse, J. 1822. *Introduction to the Art of Painting in Oil Colours. With Plates, Explanatory of the Different Palettes Used in the Progress of Painting a Portrait or Landscape*. London: R. Ackermann.

Cennini, C. 1858. *Le livre de l'art, ou Traité de la peinture* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Chaptal, M. J. A. 1806-1807. *La chimie appliquée aux arts*. Paris: De L'Imprimerie de Crapelet, Chez Deterville.

Chernoviz, P. L. N. 1851. *Diccionario de Medicina Popular Em Que Se Descrevem, Em Linguagem Accommodada Á Intelligencia Das Pessoas Estranhas Á Arte de Curar: Os signaes, as causas e o tratamento das molestias; os socorros que se devem prestar aos accidentes graves e subitos, como aos afogados, asphyxiados, fulminados de raio, ás pessoas mordidas por cobras venenosas, nas perdas de sangue, nas convulsões das crianças; os caracteres das cobras venenosas e das que são inôcentes; os contravenenos de todos os venenos conhecidos; os conselhos para preservar das molestias e prolongar a vida; as precauções que devem tomar quem muda de clima; os preceitos sobre a educação dos meninos; os cuidados que reclama a prenhez, o parto, as suas consequencias, a criança recém-nascida, a escolha de uma boa ama de leite, a dentição, a desmamação, &c.; os perigos a que expõem as differentes profissões e os meios de evitá-los; os erros populares nocivos á saúde; a preparação dos remedios caseiros; as plantas uteis e venenosas, &c., &c.* Segunda Edição, 2 vols., Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert.

Chevalier, A. 1850-1852. *Dictionnaire des altérations et falsifications des substances alimentaires médicamenteuses et commerciales avec l'indication des moyens de les reconnaître*. 2 vols., Paris: Béchet Jeune, Libraire-Éditeur.

Chevalier M. 1786. On the Russian method of preparing isinglass, and on a manufacture of that kind established in England. *Chemical Annals, dedicated to the Lovers of Natural History, Medicine, Domestic Economy, Manufactures, & c.*, Vol. I, 5-6, Leipzig.

Chevreul, M. E. 1839. *De la loi du contraste simultané des couleurs...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

*Chimica Inorganica*. 1884. Biblioteca do Povo e das Escolas, 2.<sup>a</sup> ed., segundo ano, quarta série, Lisboa: David Corazzi, Editor.

Cohen, D. X. 1913. *Bases para Orçamentos Seguidas de alguns modelos de cadernos de encargos, do regulamento italiano para as contruções de sidero-cimento do regulamento francês para projectos e provas das armações das coberturas de edificios e de diversas tabelas de pesos especificos e baridades*. 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: J. Rodrigues & C.<sup>a</sup> – Editores.

Cohen, D. X. 1896. *Bases para Orçamentos Seguidas d'uma serie de preços, muito completa, dos jornaes e materiaes de contrucção de Lisboa, d'um caderno geral de encargos Para Uso de engenheiros, architectos, conductores d'obras publicas, empreiteiros e mestres d'obras, e em geral de todos os que queiram projectar, construir ou mandar construir por sua conta quaesquer obras de edificios, estradas, caminhos de ferro, pontes, canaes, canalizações d'agua, etc. Segunda Edição muito Correcta e augmentada com 1:026 Bases Novas.* Lisboa: José Antonio Rodrigues – Editor.

Cohen, D. X. 1880. *Bases para Orçamentos Seguidas d'uma serie de preços, muito completa, dos jornaes e materiaes de Lisboa, de um caderno geral de encargos, e de diferentes posturas municipaes, decretos e portarias sobre construcções e empreitadas Para Uso de engenheiros, architectos, conductores d'obras publicas, empreiteiros e mestres d'obras, e em geral de todos os que queiram projectar, construir ou mandar construir por sua conta quaesquer obras de edificios, estradas, pontes, etc.* Lisboa: Typographia de Gutierres.

*Collecção de Legislação das Côrtes de 1821 a 1823.* 1843. Lisboa: Na Imprensa Nacional.

*Colecção de Leis e outros Documentos Officiais publicados desde 10 de Setembro até 31 de Dezembro de 1836.* 1930. Sexta Série, 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Imprensa Nacional.

*Collecção de varias receitas, e segredos particulares...* 1791 (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

*Colecção Oficial de Legislação Portuguesa.* 1911. Lisboa, S.n: pp. 1157-1164.

Collier, J. 1886. *A Manual of Oil Painting...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Collier, J. 1886. *Premiers principes des beaux-arts: dessin, peintures, sculpture et art décoratif...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Constancio, F. S. 1836. *Novo Diccionario Critico e Etymologico Da Lingua Portuguesa, Compreendendo: 1º Todos os vocabulos da lingua usual, dos quaes muitos se não encontram em Bluteau e Moraes, com a definição clara e concisa de cada hum e suas diversas accepções, justificadas por citações dos autores classicos quando o caso o pede; – 2º os termos os mais usados de sciencias, artes e officios; – 3º os mais notaveis termos antigos e obsoletos cujo conhecimento he indispensavel para a intelligencia dos documentos antigos; – 4º a synonymia, com reflexões criticas; – 5º a etymologia analytica de todos os termos radicaes, expondo o sentido rigoroso das raizes primitivas latinas, gregas, etc.; – 6º os prefixos, suffixos, desinencias, ou terminações analysadas e explicadas; – 7º observações sobre a orthographia e pronuncia dos vocabulos; Precedido De Huma Introducção Grammatical.* Paris: Na Officina Typographica de Casimir; Editor, Angelo Francisco Carneiro.

Constant-Viguiet, S. F., Langlois-Longueville, F.-P. 1839. *Nouveau manuel de miniature, de gouache, du lavis a la sépia, et de l'aquarelle* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Costa, F. 1904. *Almanach Bertrand para 1905.* Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos, Editor.

Costa, F. 1911. *Almanach Bertrand para 1912.* Lisboa: Aillaud, Alves, Bastos & C.<sup>a</sup>.

Cordeiro, L. 1871. *Segundo Livro de Critica. Arte e Litteratura Portuguesa d'Hoje (Livros, Quadros e Palcos).* Porto: Tyographia Lusitana, Editora.

Couture, T. 1867. *Méthode et entretiens d'atelier.* Paris: Typ. De L. Guérin.

Curiosidades: Bibliothecas Públicas. *Jornal de Bellas Artes, ou Mnemoisine lusitana: redacção patriotica.* 1816. IX, Lisboa: Na Impressão Regia, pp. 147-149.

D'Aça, Z. Set. 1879. Thomaz José da Anunciação. O Artista e o Homem. *A Arte*. Lisboa: [S. n.], pp. 67-70, 84-87, 101-103, 121-123, 166-168.

D'Araujo, B. V. F. 1884. *Bibliotheca Publica Municipal do Porto. Taboa Geral Methodico-Alphabetica das obras enumeradas nas taboas analyticas dos 4 fasciculos que compõe o volume 1.º do Supplemento geral (aquisições desde 1841 a 1883) aos catalogos de todas as classes da mesma bibliotheca redigido pelo oficial guarda-sala Bento Vieira Ferraz D'Araujo Bacharel formado em Direito pela Universidade de Coimbra*. Porto: Typographia de Manoel José Pereira.

De Vinci, L. 1784. *El Tratado de la Pintura* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

De Vinci, Leonard., Fresne, R. T. 1803. *Traité élémentaire de la peinture...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Decio, T. 1882. *Encyclopedia Indispensavel ás Artes, Sciencias, Industrias, Agricultura e Economia Domestica...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Delbergue-Cormont. 1862. *Catalogue des livres sur les beaux-arts composant la Bibliothèque de M. J. G\*\*\* de P.* Paris: Chez Bonaventure et Ducessois.

Denis, F. 1846. *Portugal Pittoresco ou Descrição Historica d'Este Reino*. Lisboa: Typ. De L. C. da Cunha.

Denis, F. 1849. *Portugal*. Paris: Firmin Didot Frères.

*Diario Illustrado*. 1872-1904. N.os 175 a 11427. Lisboa: Impr. De Souza Neves.

Diderot, D'Alembert. eds. 1751. *Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonné des arts et des métiers par une societe de gens de letres* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Dufresnoy, C. A. 1668. *L'Art de la Peinture* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Dufresnoy, C. A. 1801. *A Arte da Pintura de C. A. Du Fresnoy...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Dufresnoy, C.A., Marsy, F.-M., Querlon, G. M. 1753. *L'Ecole D'Uranie ou L'Art de La Peinture...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Duhamel du Monceau, H. L. 1771. *L'Art de faire différentes sortes de colles*. Paris: L.F. Delatour.

Duhamel du Monceau, H. L., Chevalier. 1799. *Arte de fazer colla forte...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Dumenil, P. [s.d.] *Cours Théorique et Pratique a L'Aquarelle: contenant des notions généraes sur le dessin, la désignation des couleurs que l'on doit préférer, et l'indication des differents mélanges a l'aide desquels on peut obtenir toutes les nuances possibles*. Paris: A La Libraire Encyclopédique de Roret.

Eastlake, C. H. 1847. *Materials for a History of Oil Painting*. (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Emprego, na pintura, do sulfato de baryta artificial, em vez do alvaiade e oxido de zinco. [S. de C.] 1858. *O Instituto, Jornal Scientifico e Litterario*. Vol. VI, Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. 100-101.

*Escola de Bellas Artes de Lisboa. Programmas dos Cursos*. 1890. Lisboa: Adolpho, Modesto & C.<sup>a</sup>.



*Escola de Bellas Artes de Lisboa. Programmas dos Cursos.* 1882. Lisboa: Typographia Castro Irmão.

Estatutos para a Academia das Belas Artes. 25 de Outubro de 1836. Diário do Governo. In: *Colecção de Leis e outros Documentos Officiais publicados desde 10 de Setembro até 31 de Dezembro de 1836.* 1930. Sexta Série, 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Imprensa Nacional.

Estatutos para a Academia Portuense das Belas Artes. 22 de Novembro de 1836. Diário do Governo. *Colecção de Leis e outros Documentos Officiais publicados desde 10 de Setembro até 31 de Dezembro de 1836.* 1930. Sexta Série, 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Imprensa Nacional.

*Exposição dos Trabalhos Escolares aprovados no anno lectivo de 1886-1887 na Escola de Bellas Artes de Lisboa. Provas do concurso dos candidatos aprovados para pensionistas do estado em paizes estrangeiros no anno de 1887 a 1888.* 1888. Lisboa: Typographia de Adolpho, Modesto & C.<sup>a</sup>.

*Exposição dos Trabalhos Escolares aprovados no anno lectivo de 1884-1885 na Escola de Bellas Artes de Lisboa.* 1886. Lisboa: Typographia de Adolpho, Modesto & C.<sup>a</sup>.

*Exposição dos Trabalhos Escolares aprovados no anno lectivo de 1883-1884 na Escola de Bellas Artes de Lisboa assim como dos trabalhos dos pensionarios do estado no mesmo período.* 1885. Lisboa: Typographia de Adolpho, Modesto & C.<sup>a</sup>.

Extracto de huma Memoria sobre as differentes substancias vegetaes proprias para a Tintura, e do methodo, que se deve empregar para obter a materia corante – por hum Author Russo. 1811. *O Investigador Portuguez em Inglaterra, ou Jornal Literario, Politico, &c.* Vol. II, Londres: M. Bryer, pp. 543-547.

Falcão, A. G. P. 1906. *Da Evolução dos Estilos e dos Methodos na pintura expressiva e nas artes decorativas* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Félibien, A. 1690. *Des principes de l'architecture, de la sculpture, et de la peinture* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Fleury, P. 1903. *Novo tratado usual da pintura de edifícios e decoração* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Fleury, P. 1898. *Nouveaux traité de la peinture en bâtiment, décor et décoration.* Paris: Garnier frères.

Ferreira, J. de B. 1801. *A Arte da Pintura de C. A. do Fresnoy. traduzida do francez em portuguez e exposta aos candidatos, e amadores desta Bella Arte. Debaixo dos Auspicios, E Ordem de Sua Alteza Real o Principe Regente N. s. por Jeronymo de Barros Ferreira Professor de Desenho, e Pintura Historica nesta Corte.* Lisboa: Na typographia, chalcographica, typoplastica, E Litteraria do Arco do Cego.

Ferreira, J. M. Mai. 1872. A. Exposição da Sociedade Promotora de Bellas Artes. *Artes e Letras*, pp. 70-73.

Ferreira, J. M. A. 1860. *Reforma da Academia das Bellas Artes de Lisboa.* Lisboa: Imprensa Nacional.

Ferreira, P. 1865. Revista da Exposição das Machinas No Palacio do Porto. *Gazeta das Fabricas, Periodico mensal da Associação Promotora da Insustria Fabril.* Vol. I, 1, Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portugueza, pp. 180-182.

Fielding, T. H. A. 1839. *On Painting in Oil and Water Colours, for Landscape and Portraits; including the Preparation of Colours, Vehicles, Oils, &c., Method of Painting in Wax, or Encaustic; also on the Chimical Properties and Permanency of Colours, and on the best Method of Cleaning and Repairing Old Paintings*. London: Ackermann & Co.

[Folhetos Publicitários às Tintas Merlin]. 1909. S.l., S. n.

Fonssagrives, J. B. 1862. *Tratado de Hygiene Naval ou influencia das Condições Physicas e Moraes em que está o Homem do Mar*. Trad. de J. F. Barreiros, Lisboa: Imprensa Nacional.

Fonseca, J. da. 1829. *A Pintura, Poema em Tres Cantos...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Fortes, M. de A. 1727. *O engenheiro Portuguez...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Francisco Liberato Telles de Castro da Silva Auctor do novo livro *Pintura Simples. O Ocidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*. 1898. 21º ano, XXI vol. 716 (20. Nov. 1898), pp. 258-259.

Gabet. 1834. *Dictionnaire des Artistes de l'École Française au XIXe Siècle*. Paris: Chez Madame Vergne, Libraire.

Garcia de la Huerta, P. 1795. *Comentarios de la Pintura Encaustica del pincel* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

*Gazeta de Coimbra*, 15 Jan. 1913, Anno II, 161, Arrobas, J. R. (dir.), Coimbra.

*Gazeta de Lisboa*, 15 Set. 1824, 218, Lisboa: Imprensa Nacional.

Girão, A. L. B. T. F. 1843. A Industria Fabril e os Tractados. *Revista Universal Lisbonense: jornal dos interesses physicos, mores e litterarios por uma sociedade estudiosa*, 26, Lisboa: Imprensa Nacional: pp. 317-321.

Gyrão, A. L. B. T. F. 1833. *Memoria sobre os Pesos e Medidas de Portugal sua Origem, Antiguidade, Denominação, e Mudanças que tem sofrido até nossos dias, bem como Sobre a Reforma que Devem Ter ou Comparação de Todas as Medidas e Pesos do Mundo Conhecido, antigas e modernas, com as Actuaes de Lisboa. Para Uso do Commercio, e Boa Inteligencia dos Historiadores e Geografos Antigos e Modernos*. Lisboa: Na Imprensa Nacional.

Gomes, B., A. 1838. Notícia sobre a Cochonilha de Cabo Verde. *O Recreio, Jornal das Familias*. Lisboa: Na Imprensa Nacional, pp. 153-156.

Gomes, J. B., Silva. 1879. *Almanak Portuguez do Commercio e Industria do Porto, Villa Nova de Gaya, Foz, Mathosinhos e Lisboa*. Porto: Typ. de Alexandre da Fonseca Vasconcellos.

Gorton, J. 1838. *A General Biographical Dictionary*. Vol. III, London: Whittaker and Co., Ave-Maria Lane.

Goupil, Renauld. 1872. *Traité Méthodique et Raisonné de la Peinture a L'Huile contenat les principes du coloris ou mélanges des couleurs appliqués a tous le genres: Paisages, Fleurs, Fruits, Animaux, Figures, Etc. D'après les règles des Grands Maitres et la connaissance parfaite des effets chimiques sur les matières colorantes suivi de L'Art de la Restauration et Conservation des Tableaux*. 4ª ed., Paris: Renault, Libraire-Éditeur.

Goupil. 1856. *Manuel complet et simplifié de la peinture à l'huile, suivi du traité de la restauration des tableaux* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Gran de Carrasco ou Kermes. 1837. *O Panorama. Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*. Vol. I. Lisboa: Na Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, pp. 235-236.

Gullick, T. J., Timbs, J. 1859. *Painting Popularly Explained...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Guyton, s. d. Mémoire sur la nature du principe colorant du lapis-lazuli. *Annales de Chimie, ou Recueil de Mémoires concernant la chimie, les arts qui en dépendent et spécialement la Pharmacie; par les Citoyens Guyton, Monge, Bertholet, Fourcroy, Adet, Hassenfratz, Séguin, Vaquelin, Van Mons, Deyeux, Parmentier et Boiullon-Lagrange*. Tomo 34.<sup>o</sup>, An VIII, Paris: Chez Fuchs.

Hareux, E. 1901a. *Cours Complet de Peinture a l'Huile (L'Art, La Science, Le Métier du Peindre). Fleurs, fruits, légumes & gibier* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Hareux, E. 1901b. *Cours Complet de Peinture a l'Huile (L'Art, La Science, Le Métier du Peindre). L'outillage et le matériel nécessaires a l'atelier ou en plein air* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Hareux, E. 1901c. *Cours Complet de Peinture a l'Huile (L'Art, La Science, Le Métier du Peindre). Natures mortes* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Hareux, E. 1901d. *Cours Complet de Peinture a l'Huile (L'Art, La Science, Le Métier du Peindre). Paysages* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

*International Exhibition 1862 Official Catalogue Industrial Department*. 1862.

*International Exhibition, 1876 at Philadelphia. Portuguese Special Catalogue. Departments I., II., III., IV., V. Mining and Metallurgy. Manufactures. Education And Science. Fine Arts. Machinery.*

Jaubert, ed. 1773. *Dictionnaire Raisonné Universel des Arts et Metiers...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Jennings, A. S. 1902. *Paint & Colour Mixing. A Practical Handbook for Painters, Decorators And all Who Have To Mix Colours, Containing 72 Samples of Paint of Various Colours, Including The Principal Graining Grounds, And Upwards of 400 Different Colour Mixtures, With Hints on Colour And Paint Mixing Generally, Testing Colours, Recipes For Special Paints, Etc., Etc.*, London: E. & F. N. Spon, Ltd., New York: Spon & Chamberlain.

Jopling, L. 1891. *Hints to Amateurs. A Handbook on Art* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Kalendas, J. 1893. Ephemerides semanais. *A Semana de Lisboa. Suplemento do Jornal do Commercio*, 50. 1 Dez. 1893: 399.

Kempe, J. 1856. *Pauta Geral das Alfandegas conforme as edições officiaes seguida de toda a legislação relativa a alfandegas e obrigações mercantis, e de um indice de todas estas materias annotada, compilada, e colligida por João Kempe negociante da praça oferecida ao commercio de Lisboa e Porto*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Lael, S. s.d. *Livro de Ouro das Famílias. 6.380 receitas...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Lairesse, G. 1801. *O Grande livro dos pintores, ou Arte da Pintura...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Lairesse, G. de. 1787. *Le Grand Livre des Peintres, ou L'Art de la Peinture...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Lapa, J. I. F. 1865. A agricultura na exposição internacional portuguesa. Cartas ao Ex.<sup>mo</sup> Conselheiro – Rodrigo de Moraes Soares IV. *O Archivo Rural Jornal de Agricultura Artes e Sciencias Correlativas*. Vol. VIII, Lisboa: Typographia Universal, pp. 253-258.

Laycock, J. 1825. *A Grammar Of The Portuguese Language, Compiled From The Best Sources And, Chiefly Designed For The Use Of Englishmen Studying That Tongue Without The Help Of A Master. In Three Parts. To Which Is Added, a Copious Mercantile Vocabulary, Together With Sundry Commercial Letters*. Leeds: T. Inchbold.

Leal, A. P. 1875. *Portugal Antigo e Moderno. Dicionario Geographico, Estatistico, Chorographico, Heraldico, Archeologico, Historico, Biographico e Etymologico de Todas as Cidades, Villas e Freguezias de Portugal e de Grande Numero de Aldeias. Se estas são notaveis, por serem patria d'homens célebres, por batalhas ou outros factos importantes que n'ellas tiveram lugar, ou por monumentos de qualquer natureza, alli existentes. Noticia de Muitas Cidades e Outras Povoações da Lusitania*. Vol. V. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia.

Lefort, J. 1855. *Chimie des couleurs por la peinture a l'eau et a l'huile...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Lefranc et C.<sup>ie</sup>. 1902. *Les peintres et la couleur*. Paris: Lefranc et Cie Éditeurs.

Lemierre, A.-M. 1770. *La peinture, poeme en trois chants* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Libert, L. 1811. *Traité élémentaire et pratique du dessin et de la peinture* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Lomazzo, G. P. 1844. *Trattato della'arte della pittura, scultura ed architettura* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Lopes, J. B. S. 1849. *Memoria sobre a reforma dos pezos e medidas em Portugal. Feita por Albemireau*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Lostalot, A. de. 1884. Les artistes contemporains: M. Félix Bracquemond, peintre-graveur. *Gazette des beaux-arts*. 29, (6), 1 Jun. 1884: 420-426, 517-524.

Lucio, J. B. 1844-45. *Collecção de Receitas, e Segredos Particulares* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Lupi, M. A. 1879. *Indicações para a Reforma da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Macedo, M. de. 1898. *Manual de Pintura* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

[Macedo, M. de] 1895a. Deterioração das Pinturas a Oleo. *Arte Portuguesa*, 1, Jan. 1895: 22-23; 30-32.

[Macedo, M. de] 1895b. Arte Moderna Exposição Technica – Congresso de Pintura. *Arte Portuguesa*, 5, Mai. 1895: 102-104; 132-133.

[Macedo, M. de] 1895c. Pintura Decorativa os Diversos Processos da Tempera. *Arte Portuguesa*, 6, Jul. 1895: 129-131

Macedo, M. de. 1886. *Desenho e Pintura* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Macedo, M. de. 1885. *Restauração de quadros e gravuras* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Macgill's, W. 1853. List of Materials for Oil Painting. Nº. 7, Hanover Street, Edinburg. In: *The Art of Landscape Painting in Oil Colours*. 8.<sup>a</sup> ed. London: Winsor And Newton, 38, Rathbone Place.

Machado, C. V. 1823. *Collecção de memorias relativas a's vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, E dos estrangeiros, que estiveram em Portugal recolhidas, e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, Pintor ao Serviço de S. Magestade o Senhor D. João VI*. Lisboa: Na Imp. De Victorino Rodrigues da Silva.

Machado, C. V. 1817. *Nova academia de pintura...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Machado, C. V. [1796-1806] 2002. *Tratado de architectura e pintura* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

*Mander Irmãos Fabricantes de Vernizes de todas as classes para Companhias de Caminhos de Ferro Fabricantes de carruagens, decoradores, etc., etc.* 1871. Lisboa: Imprensa Nacional.

*Manual de Receitas e Processos Uteis*. 1813 (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

*Manual do Distillador ou Modo Facil Para Preparar com toda a perfeição differentes vinhos preciosos. e vinagres branco e tinto; toda a qualidade de licores finos e exquisitos; cervejas e genebra; aguas-ardentes, cidras e geropigas; gelados, sorvetes e varias conservas; fructos de calda e pastilhas superiores; todos os preparados para o toucador das Damas taes como: agua de colonia franceza agua de Melissa e agua de rainha d'Hungria; leites e varias massas para amaciar a pelle; oleos aromatisados para conservar e amaciar o cabelo; banhos para dissipar a caspa; pós para branquear os dentes, etc. etc.* 5.<sup>a</sup> edição Correcta e consideravelmente augmentada com um additamento de receitas curiosas e varios processos para a fabricação de vernizes, sabões sabonetes de todas as qualidades seguido da theoria da distillação, observações praticas sobre a distillação do vinho etc. etc. 1873. Lisboa: Livraria de J. J. Bordalo.

*Mappas Geraes do Commercio de Portugal com Suas Possessões, E Nações Estrangeiras Durante o Anno de 1843 Confeccionados na Repartição das Alfandegas e Impostos Indirectos do Tribunal do Thesouro Publico. Parte Segunda. Contém os Mappas Geraes das Mercadorias Despachadas Para Consumo, Exportação, e Reexportação nas Diversas Alfandegas do Continente do Reino, e Ilhas da Madeira e Açores.* 1849. Lisboa: Na Imprensa Nacional.

Marcucci, L. 1813. *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Marques, J. A. s. d. [1855]. *O Quadro de Enéas: Analyse*. Lisboa: Typ. Universal.

Marques, J. A. Abr. 1859. Thomaz José da Annuniação. *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*. [S. l.]: [S. n], pp. 491-500.

Mascarenhas Valdez, M. do C. e C. 1864. *Diccionario Español-Portugués El Primero Que Se Ha Publicado Con las voces, frases, refranos y lucuciones usadas en España Y Americas Españolas, en lenguaje comun antiguo y moderno. Las Ciencias y Artes De Medicina, Veterinaria, Química, Mineralojia, Historia Natural y Botanica comercio y Nautica con algunos nombres propios, y asi las voces particulares de las Provincias Españolas y Americanas, etc. Compuesto Sobre los Mejores Diccionarios De Las Dos Naciones*. Tomo primeiro. Lisboa: En La Imprenta Nacional.

Mattos, C., Paiva, V. 1873. *Almanak do Porto e seu Districto para 1874*. Porto: Imprensa Popular de Mattos Carvalho & Vieira Paiva.

Mattos, M. A. de. 1863. *Encyclopedia das Artes...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Mendoza, F. 1870. *Manual del pintor de historia...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Mérimée, J.-F.-L. 1830. *De la peinture a l'huile...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Michaud, dir. 1854. *Biographie universelle (Michaud) ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous le hommes qui sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*. Tomo V. Paris: Chez Madame C. Desplaces.

Michelsen, E. H. 1860. *Under Official Patronage, and Dedicated, by special permission, to the Lords of the Committe of Privy Council for Trade. The Merchants Polyglot Manual In Nine Languages English Swedish Italian German Danish and Norwegian Spanish Dutch French Portuguese Chiefly Extracted From The Tariffs Of All Nations*. London: Longman, Green, Longman, And Roberts.

Moniz, F. 1907. *Almanach dos Annunciantes para 1908 (4.º anno) Dedicado ao Commercio e Industria*. Lisboa: Imprensa Luso-Africana.

Moniz, F. 1906. *Almanach dos Annunciantes para 1907 (3.º anno) Dedicado ao Commercio e Industria*. Lisboa: Imprensa Lucas.

Moniz, F. 1905. *Almanach dos Annunciantes para 1906 (2.º anno) Dedicado ao Commercio e Industria*. Lisboa: Imprensa Lucas.

Moniz, F. 1901. *Almanach dos Annunciantes para 1902 (1.º anno) Dedicado ao Commercio e Industria*. Lisboa: Imprensa Lucas.

Monsanto, A. 1922. A Entrevista da Semana. João Vaz. *Ilustração Portuguesa*. 41 Série (845), 20 Abr. 1922, pp. 396-397.

Monton, B. 1734. *Secretos de artes liberales, y mecanicas...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Monton, B. 1818. *Segredos das Artes Liberaes, E Mecanicas...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Motteroz. 1871. *Essai sur les gravures chimiques en relief*. Paris: Gauthier-Villars.

Moreau-Vauthier, C., Dinet, E. 1913. *La peinture: les divers procédés, les maladies des couleurs, les faux tableaux* (ver Anexo 1: Bibliografia anotada).

Moreira, J. N. 1871. *Manual de Chimica Agricola pelo Dr. Nicoláo Joaquim Moreira e publicado a expensas da Sociedade Auxiliadora da Industria Nacional*. Rio de Janeiro: Typographia – Industria Nacional.

Nichols, E. L. 1909. Biographical memoir of Odgen Nicholas Rood 1831-1902. *Biographical Memoirs*. Vol. VI, Washington: National Academy of Sciences, pp. 449-472.

Noções sobre a cultura, e fabrico do Anil, e da analize desta materia colorante, e do Pastel, publicadas por B.\*\*\*. Fev. 1813. *O Patriota, Jornal Litterario, Politico, Mercantil, &c. do Rio de Janeiro*, 2, Rio de Janeiro: Na Impressão Regia, pp. 15-43.

*Noticiador Commercial Civil e Politico da Cidade do Porto para o Anno de 1842*. 1842. Porto: Typographia de Faria Guimarães.

*Noticiador da Cidade do Porto para o Anno de 1843*. 1842. Porto: Typographia de Faria Guimarães.

*Nouveau Dictionnaire Universel des Arts et des Sciences...* 1753 (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

*Nova Collecção de Receitas Uteis...* 1858 (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Nova côr vermelha descoberta em Bruxellas. 1839. *O Museu Portuense: Jornal de Historia, Artes, Sciencias Industraes e Bellas Letras*. 15 Jan. 1839. Porto: Da Typographia Commercial Portuense, p. 192.

*Novos Annaes das Sciencias e das Artes dedicados aos que fallam a lingua portugueza em ambos os hemispherios*. 1827. Número IIIº, Paris: Impresso por C. Farcy.

Nunes, F. 1767. *Arte da pintura, symmetria, e perspectiva...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Nunes, F., Ventura, L. [1615] 1982. *Arte da Pintura...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

*O Contemporaneo (Letras, Artes e Sciencias)*. Mar. 1875, 6, Lisboa.

*O Correio Medico de Lisboa: Publicação Quinzenal de Medicina, Cirurgia e Pharmacia*. C. Santos, S. Amado; A. Branco, dir., 3.º vol., 15 Jul. 1873, 2, Lisboa: Imprensa de J. G. De Sousa Neves.

O ensino de Bellas Artes na Academia de Lisboa. 1908. *Ilustração Portuguesa*. 5 Out. 1908, 137, pp. 441-447.

*O Grande Elias: semanário illustrado, litterario e theatral*. 1903. J. Anjos, dir., I Série, 1 (1 Out. 1903) – 11 (1 Dez. 1903).

*O Gratis: jornal d'annuncios*. 30 Nov. 1836, 6.

*O Jornal da Mulher: Revista Quinzenal Illustrada*. A. Paraizo, dir., 1 (5 Jul. 1910) – 228 (Jan. 1932).

*O Joven Naturalista*. 1840. Sociedade Propagandora de Utilidade e Recreio, ed. lit. 1 (10 Fev. 1840) – 16 (1 Jul. 1840).

*O Nacional*. 1835. A. C. Dias, dir., 61 e 276, Lisboa.

Orlandi, P. A., 1719. *L'Abecedario Pittorico...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Ortigão, R. 1947. *Arte Portuguesa. Crítica e Polémica*. Lisboa: Clássica.

*Os cinco reis: jornal de interesse publico*. 8 Abr. 1843, 7. Lisboa: Typ. Cesariana.

Oudry, J. B. 1863. *Discours sur la Pratique de la Peinture et ses Procédés Principaux: ébaucher, peindre à fond et retoucher* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Pacheco, F. 1649. *Arte de la Pintura, su Antiguidad y Grandezas...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Pacheco, J. 1734-1738. *Divertimento erudito...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Paillot de Montabert, J. N. 1829. *Traité complet de la peinture* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Palomino de Castro y Velasco, A. 1797. *El museo pictorico y escala optica* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Panier, J. 1856. *Peinture et fabrication des couleurs...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Particularidades Relativas ás Cores. 1837. *O Panorama: jornal literário instructivo da Socieddade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*. Vol. I da 1.<sup>a</sup> Série, 22, 30 Set. 1837: 173-174

Peixoto, L. 1877. *Almanach da Agencia Primitiva de Annuncios para 1878*. Lisboa: Agencia Primitiva de Annuncios.

Peixoto, L. 1876. *Almanach da Agencia Primitiva de Annuncios para 1877*. Lisboa: Agencia Primitiva de Annuncios.

Peixoto, L. 1875. *Almanach da Agencia Primitiva de Annuncios para 1876*. Lisboa: Agencia Primitiva de Annuncios.

Peixoto, L. 1874. *Almanach da Agencia Primitiva de Annuncios para 1875*. Lisboa: Agencia Primitiva de Annuncios.

Peixoto, L. 1873. *Almanach da Agencia Primitiva de Annuncios para 1874*. Lisboa: Agencia Primitiva de Annuncios.

Peixoto, L. 1872. *Almanach da Agencia Primitiva de Annuncios para 1873*. Lisboa: Agencia Primitiva de Annuncios.

Peixoto, L. 1871. *Almanach da Agencia Primitiva de Annuncios para 1872*. Lisboa: Agencia Primitiva de Annuncios.

Peixoto, L. 1870. *Almanach da Agencia Primitiva de Annuncios para 1871*. Lisboa: Agencia Primitiva de Annuncios.

Penteado, M. 1905. Silva Porto (algumas breves notas). *Serões: revista mensal ilustrada*, 6, pp. 465-476.

Pereira, J. F. M. 1883. *Manual do Fabricante de Vernizes...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Pereira, J. F. 1864. *Principios de Chimica Accomodados ao Programma, Publicado Pelo Conselho Geral de Instrucção Publica, Para Uso dos Lyceos; e ao Programma, Adoptado pela Eschola Polytechnica, Para Regular os Exames Preparatorios D'Esta Sciencia*. Lisboa: Typographia de José da Costa Nascimento Cruz.

*Periodico dos Pobres no Porto*. 20 Nov. 1838, 274, Porto: [S.n.].

Pernety, A.-J. 1757. *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Pessanha, J. 1908. O ensino das Artes Plásticas em Portugal. In: *Notas sobre Portugal: Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908 – Secção Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, pp. 585-597.

Piles, R. de. 1775. *Recueil des divers ouvrages sur la Peinture et le Coloris* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Piles, R. de. 1766. *Éléments de peinture pratique* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).



Piles, R. de. 1708. *Cours de peinture par principes* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Pimentel, J. M. D'O. 1867. Dos Esmaltes, e da Pintura Encaustica entre os Antigos. In: *Os Faustos de Publio Ovidio Nasão com traducção em verso portuguez por Antonio Feliciano de Castilho seguidos de copiosas annotações por quasi todos os escriptores portugueses contemporaneos*. Tomo II, Lisboa: Por Ordem e na Imprensa da Academia Real das Sciencias, pp. 351-364.

Pimentel, J. M. D'O. 1859. Cores mineraes. *Archivo Universal, Revista Hebdomadaria*. 2.º vol., Lisboa: Typographia Universal, pp. 51-53.

Pinnock, W. A. 1825. *Catechism on the Practice of Painting in Oil, With Some Account of The Nature of Fresco Painting – Painting on Glass – Enamel – Encaustic – and Crayon Painting*. London: Geo. B. Whittaker.

Pinto, A. A. da S. 1836. *Pharmacographia do Codigo Pharmaceutico Lusitano dedicado a sua Magestade Fidellissima a Muito Exclesa e Augusta Rainha de Portugal a Senhora D. Maria II*. Coimbra: Na Imprensa da Universidade.

Pinto, A. A. da S. 1827. *Primeiras Linhas de Chimica e Botanica coordenadas para uso dos alumnos que frequentarem a Aula d'Agricultura da Real Academia de Marinha e Commercio da Cidade do Porto pelo Dr. Agostinho Albano da Silveira Pinto, Lente da mesma Aula, e por elle dedicadas á Ill.ma Junta da Administração da Companhia das Vinhas do Alto Douro, Inspector da mesma Real Academia, em perpétuo testemunho de gratidão e respeito*. Parte Primeira, Porto: Na Typ. De Viuva Alvarez Ribeiro e Filhos.

Preparação do amarello de Napoles. 1848. *Revista Popular Semanario de Litteratura e Industria*. 1849. Vol. I, n. 15, Lisboa: Imprensa Nacional, p.120.

Preparação do verde de Bollay. 1848. *Revista Popular Semanario de Litteratura e Industria*. 1849. Vol. I, n. 29, p. 232.

*Programma das disciplinas que devem ser professadas na Escola Industrial Campos Mello na Covilhã*. 1888. Lisboa: Imprensa Nacional.

Prunetti, M. 1786. *Saggio Pittorico...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Prunetti, M. A., Taborda, J. da C. 1815. *Regras da arte da pintura...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Quérard, J. –M. 1827- 1864. *La France littéraire ou Dictionnaire Bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIIIe et XIXe siècles. Ouvrage dans lequel on a inséré, afin d'en former une Bibliographie nationale complete. L'indication: 1º des réimpressions des ouvrages français des tous les âges; 2º des diverses traductions en notre langue de tous les auteurs étrangers, anciens et modernes; 3º celle des reimpressions faites en France des ouvrages originaux de ces mêmes auteurs étrangers, pendant cette époque*. 12 vols., Paris: Chez Firmin Didot Frères, Libraires.

Reducção do Direito da Semente do Linho. 1851. *Revista Universal Lisbonnense, Sciencias – Agricultura – Industria – Litteratura – Bellas-Artes – Noticias e Commercio, colaborada por muitos escriptores disctintos*. Segunda Serie, Tomo III, 30, Lisboa: Typographia da Revista Universal Lisbonnense, p. 350.

*Reforma da Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa (Decreto de 22 de Março de 1881)*. 1884. Lisboa: Typ. E Lyt. De Adolpho Modesto & C.<sup>a</sup>.

*Regimento dos preços das drogas medicinaes, e dos medicamentos preparados, simples, e compostos, feito, e publicado por ordem de S. Magestade “Imperial”, o Duque de Bragança, Regente em nome da Rainha para governo dos boticarios dos Reinos de Portugal, Algarves e seus dominios. 1834. Lisboa: Typ. de Bulhões.*

*Regimento dos preços das drogas medicinaes, e dos medicamentos preparados, simples, e compostos, feito, e publicado para governo dos boticarios dos Reinos de Portugal, Algarves e seus dominios. 1833. Lisboa: Typ. de Bulhões.*

*Regimento dos preços das drogas medicinaes, e dos medicamentos preparados, simples, e compostos, feito, e publicado por ordem de S. M. El-Rei Nosso Senhor, para governo dos boticarios dos Reinos de Portugal, Algarves e seus Dominios. 1831. Lisboa: Typ. de Bulhões.*

*Regimento dos preços das drogas medicinaes, e dos medicamentos preparados, simples, e compostos, feito, e publicado por ordem de S. M. El-Rei Nosso Senhor, para governo dos boticarios dos Reinos de Portugal, Algarves e seus Dominios. 1829. Lisboa: Typ. de Bulhões.*

*Regimento dos preços dos medicamentos: Aprovado por Decreto de 20 de Fevereiro de 1890, para servir de directorio aos pharmaceuticos do reino e ilha adjacentes e para a fiscalização da policia das boticas. 1890. Lisboa: Impr. Nacional.*

*Regimento dos preços dos medicamentos aprovado por Decreto de 26 de Abril de 1900, para servir de directorio aos pharmaceuticos do continenete e ilhas adjacentes e para a fiscalização da policia das boticas. 1911. Lisboa: Impr. Nacional.*

*Regimento dos preços dos medicamentos: Aprovado por Decreto de 4 de Agosto de 1887, para servir de directorio aos pharmaceuticos do reino e ilha adjacentes e para a fiscalização da policia das boticas. 1887. Lisboa: Impr. Nacional.*

*Regimento dos preços dos medicamentos: Aprovado por Decreto de 15 de Abril de 1882, para servir de directorio aos pharmaceuticos do reino e ilha adjacentes e para a fiscalização da policia das boticas. 1882. Lisboa: Impr. Nacional.*

*Regimento dos preços dos medicamentos: Aprovado por Decreto de 23 de Julho de 1879, para servir de directorio aos pharmaceuticos do reino e ilha adjacentes e para a fiscalização da policia das boticas. 1879. Lisboa: Impr. Nacional.*

*Relatorio dirigido ao Ministro e Secretario d’Estado dos Negocios do Reino pela Comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a reforma do ensino artistico e a organização do serviço dos Museus, Monumentos Historicos e Archeologia. Primeira Parte: Relatorio e Projectos. 1876. Lisboa: Imprensa Nacional.*

Ribeiro, J. S. 1876. *Historia dos Estabelecimentos Scientificos Litterarios e Artisticos de Portugal nos Sucessivos Reinados da Monarchia*. Tomo VI. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias.

Riffault, J. R. D., Vergnaud, A. D. 1850. *Nouveau manuel complet du fabricant de couleurs et vernis contenant tout ce que rapport a ces diferentes arts* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Robert, K. 1912. *Traité pratique de la peinture a l’huile (paysage)* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Rodrigues, F. de A. 1875. *Dicionário técnico e histórico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Rodrigues, J. J. 1884. *A Fabrica Nacional de Tintas de Imprensa* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Rood, O. N. 1881. *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Sá, S. J. R. de. 1850. Branco de Zinco ou nova Alvaiade. In *Revista Universal Lisbonnense colaborada por muitos escriptores discintos e redigida por Sebastião José Ribeiro de Sá*. Segunda Serie, Tomo II, Lisboa: Typographia da Revista Universal Lisbonnense, p. 160.

Sá, S. J. R. de. 1849. A Industria Nacional e a Exposição de 1849 I Considerações Geraes. – Productos Chímicos. *Revista Universal Lisbonnense*. Segunda Serie, Tomo II, 7, Lisboa: Typographia da Revista Universal Lisbonnense, pp. 74-75.

Saint-Germain, G. 1803. *Traité de la peinture de Léonard de Vinci, Précède de la vie de l'auteur et du catalogue des ses ouvrages, avec des notes et observations*. Paris: Chez Perlet.

Saint-Victor. 1835. *Aquarelle – Miniature perfectionnée, reflects métalliques et chatoyants, et peinture à l'huile sur velours...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Saldanha, J. M. 1814. *Breve Tratado de Miniatura* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Sampayo, D. de C. 1787. *Tratado das cores...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Sampayo, D. de C. e. 1788. *Dissertação sobre as Cores Primitivas...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Sampayo, D. de C. 1791. *Memoria sobra a Formação Natural das Cores...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Santos. 1827. Vernizes. Artigo traduzido do Diccionario portatil de Chymica, Mineralogia e Geologia: Paris, anno 1824. In *Annaes da Sociedade Promotora da Industria Nacional*, Lisboa: Na Imprensa da Rua dos Fanqueiros N.º 129 B, pp. 220-231; 238-254.

[Santos, J.J.] 1862. *Catalogo dos livros da Bibliotheca da Academia das Bellas-Artes de Lisboa*. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando.

Seabra, M. F. 1814. Ode de Manoel Ferreira de Seabra a S.A.R. O Principe Regente N. S. Para que volte em Breve para Portugal. *Jornal de Coimbra*, XXXVII, Parte II, pp. 45-49.

*Secrets concernant les arts et metiers*. 1810 (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

*Segredos necesarios para os officios, artes e manufactura...* 1794 (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Sendim, M. J. 1840. *Tractado Elementar de Desenho e Pintura* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Semmedo, J. C. 1716. *Polyanteia Medicinal: Noticias Galenicis, e Chymicas, Repartidas em tres tratados*. Lisboa: Na officina de Antonio Pedrozo Gairam.

Serie de preços. Jornaes e materiaes em Vianna do Castello, a que se refere o programma do concurso para o projecto de um asylo de entrevados, cegos e velhos de ambos os sexos, publicado no numero anterior d'esta Revista. 1871. *Revista de Obras Publicas e Minas Publicação Mensal da Associação dos Engenheiros Civis Portuguezes*. Ano II, Tomo II. Lisboa: Imprensa Nacional, 460-467.

Serzedello & C.<sup>a</sup>. 1853. *Lista de Drogas, Tintas e Productos Chimicos que se vendem no Largo do Corpo Santo nos Armazens n.os 6, 7, 8, 9 pertencentes a Serzedello & C.<sup>a</sup>*. Lisboa: Typ. Castro & Irmão.

Silva, A. D. da. 1842. *Supplemento á Collecção de Legislação Portuguesa do Desembargador Antonio Delgado da Silva. Pelo Mesmo Anno de 1750 a 1762*. Lisboa: Na Typ. De Luiz Correa da Cunha.

Silva, A. de M. 1813. *Diccionario da Lingua Portuguesa recompilado dos vocabularios impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito accrescentado por Antonio de Moraes Silva Natural do Rio de Janeiro. Offerecido ao muito Alto, e muito Poderoso Principe Regente N. Senhor*. 2 vols., 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Na Typographia Lacerdina.

Silva, F. L. T. de C. e. 1898. *Pintura simples* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Silva, F. L. T. de C. e. 1900. *Algumas indicações sobre A Arte de Dourar*. 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Typographia do Commercio.

Silva, I. F. da. 1858-1923. *Diccionario bibliographico portuguez: Estudos de Innocencio Francisco da Silva. Applicaveis a Portugal e ao Brasil*. 23 vols., Lisboa: Impr. Nacional.

Silva, J. J. V. da. 1897. *Almanak do Porto e seu Districto para 1898*. Porto: J. J. Vieira da Silva – Editor.

Silva, J. J. V. da. 1895. *Almanak do Porto e seu Districto para 1896*. Porto: J. J. Vieira da Silva – Editor.

Silva, R. F. da. 1817. *Elementos de Desenho, e Pintura e Regras Geraes de Perspectiva...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Silveira, J. H. F. 1856. *Compendio do Novo Systema Legal de Medidas*. Lisboa: Typographia Do Centro Commercial.

Sobral, T. R. 1816. Nota sôbre os trabalhos em grande que no Laboratorio Chimico da Universidade poderaõ praticar-se com mais utilidade do Público, e com maiores vantagens do mesmo Esbabelecimento. Apresentada ao Illm. E Exm. Senhor Bispo Conde Reformador Reitor D. Franc.<sup>o</sup> de Lemos de Faria Pereira Coutinho, etc., etc., etc., pelo Dr. Thomé Rodrigues Sobral. Lente de Chimica, Sócio Correspondente da Academia Real das Sciencias de Lisboa, etc. *Jornal de Coimbra*, Vol. IX, XLVII, Parte I, Lisboa: Na Impressão Regia, pp. 293-312.

Sousa, A. D. de Castro e. 1863. *Breve Resenha Artistica*, Lisboa: Imprensa Nacional.

Sousa, A. J. de. 1842. Vocabulario dos termos usados nas artes e officios. *Revista Universal Lisbonense*. 23 Jun. 1842, 2.<sup>o</sup> da 4.<sup>a</sup> série, 38, pp. 446-447.

Sousa, J. de S. O e. 1872. Memoria sobre os minerios de cobre, seu valor comercial e ensaios industriaes dos mesmos minerios. *O Instituto Jornal Scientifico e Litterario*. Vol. XV, Coimbra: Imprensa da Universidade, pp. 10-19.

Sousa, J. L. 1871. *Almanak do Porto e seu Districto para 1872*. Porto: Imprensa Popular de J. L. de Sousa.

Sousa, J. L. 1864. *Decimo Almanak Commercial, Fabril, Judicial, Administrativo, Ecclesiastico e Militar do Porto e seu Districto para 1865-1866*. Porto: Imprensa Popular de J. L. de Sousa.

Sousa, J. L. 1860. *Quinto Almanak Commercial, Fabril, Judicial, Administrativo, Ecclesiastico e Militar do Porto e seu Districto para 1860-1861*. Porto: Imprensa Popular de J. L. de Sousa.

Sousa, J. L. 1858. *Almanak Commercial, Fabril, Judicial, Administrativo, Ecclesiastico e Militar do Porto e seu Districto para 1859*. Porto: Typ. Popular de J. L. de Sousa.

Sousa, J. L. 1857. *Almanak Commercial, Fabril, Judicial, Administrativo, Ecclesiastico e Militar do Porto e seu Districto para 1858*. Porto: Typ. de J. L. de Sousa.

Sousa, J. L. 1856. *Almanak Commercial, Fabril, Judicial, Administrativo, Ecclesiastico e Militar do Porto e seu Districto para 1857*. Porto: Typ. de J. L. de Sousa.

Sousa, J. L. 1855. *Almanak Commercial, Fabril, Judicial, Administrativo, Ecclesiastico e Militar do Porto e seu Districto para 1856*. Porto: Typ. de J. L. de Sousa.

Stooter, J. 1729. *Arte de Brilhantes Vernizes, & das Tinturas...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Tambroni, G., Cennini, C. 1821. *Di Cennino Cennini Trattato della Pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal Cavaliere Giuseppe Tambroni socio onorario dell' Accademia di S. Luca della I. R. delle Belle Arte di Vienna dell' Archeologica di Roma della R. di Scienze Lettere ed Arti di Parigi ec.* Roma: Co' Forchi di Paolo Salviucci.

Tavares, A. M. 1881. *Almanach Commercial, Burocratico e Noticioso para 1882*. Lisboa: Typografia do Tempo.

*The Art of Landscape Painting in Oil Colours*. 1853. 8.<sup>a</sup> ed. London: Winsor And Newton, 38, Rathbone Place.

Thénard. L-J. 1803. Considérations générales sur les Couleurs, suivies d'un procédé pour préparer une couleur bleue aussi belle que l'outremer. *Journal des Mines*, XV: 128-136.

Thénot. 1840. *Les règles du lavis et de la Peinture à l'Aquarelle appliquées au Paysage dédiées à son Elève Madame Mélanie Waldor*. Paris: Chez l'auteur.

*Tiro & Sport: revista de educação physica e actualidades*. A. Sousa, dir. 30 Abr. 1908. 381, Lisboa.

Tratado de commercio e navegação entre Sua Magestade El-Rei de Portugal e dos Algarves e a Sua Magestade o Imperador dos Francezes, assignado em Lisboa pelos respectivos plenipotenciarios aos 11 de Julho de 1866. 1868. *Collecção Official da Legislação Portuguesa. Anno de 1867*. Lisboa: Imprensa Nacional, pp. 482

*Traité de la peinture en mignature. Pour apprendre aisément à Peindre sans Maître. Ouvrage corrigé et augmenté sur le plan de l'ancien de diverses instructions Préliminaires sur la Peinture en général, et de Préceptes sur le Dessein pour faciliter l'Etude et la Pratique. Auquel on a ajouté Un petit Traité de la Peinture au Pastel, avec la Méthode de composer les Pastels. La Manière de Laver proprement toutes sortes de Plans, Le Secret de faire les plus belles Couleurs, l'Or Bruny, l'Or en Coquille, & le Vernis de la Chine. Avec une Explication par ordre Alphabétique de tous les Termes propres au Dessein & à la Peinture*. 1708. A La Haye: Chez Loïs & Henry Van Dole.

Trindade, R. G. s.d. *Encyclopedia de 124 receitas...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Tripier-Deveaux, A.-M. 1845. *Traité Théorique et Pratique sur L'Art de Faire Les Vernis suivi de deux mémoires l'un Sur les dangers qui menacent les peintures vernies d'extérieurs l'autre Sur les précautions à prendre pour assurer aux revernissages la même durée qu'aux vernissages faits sur les peintures fraîches*. Paris: Libraire scientifique-Industrielle de L. Mathias (Augustin).

Tyrwhitt, J. 1868. *A Handbook of Pictorial Art by the Rev. R. St. John Tyrwhitt, M.A. Formerly Student and Tutor of Christ Church With a Chapter on Perspective by A. Macdonald*. Oxford: At The Clarendon Press.

Valenciennes, P. H. An VIII [1799-1800]. *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*. Paris: Chez L'Auteur, Desenne, Duprat.

Varela. 1939. *A Lisbonense. Casa Varela. Catalogo 2.<sup>a</sup> parte*. Lisboa

Varela, A. P. 1927. *A Favrel Lisbonense*. Lisboa: S. n.

Varella, J. N. s. d. [c. 1913-1920]. *A Favrel Lisbonense*. [catálogo] Lisboa: A Editora Limitada.

Varella, J. N. 1904. *Catalogo da Favrel Lisbonense*. Lisboa: S. n.

Varella, J. N. 1901. *Preço Corrente de A Favrel Lisbonense*. Lisboa: S. n.

Vasari, G. 1550, 1568. *Le Vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Vasconcelos, J. de. 1913. *O Comércio do Porto*, 30 de Maio de 1913.

Vasconcelos, J. de. 1879. *A Reforma do Ensino de Belas Artes. III Reforma do Ensino de Desenho seguida de um Plano Geral de Organização das Escolas e Collecções do Ensino Artistico com os Respectivos Orçamentos*. Porto: Imprensa Internacional.

Vasconcellos, J. M. C. N. L. 1863. *Collecção Official da Legislação Portuguesa. Anno de 1862*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Vasconcellos, J. M. C. N. L. 1861. *Collecção Official da Legislação Portuguesa. Anno de 1860*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Vernizes. 1844. *Revista Universal Lisbonense, Jornal dos Interesses Physicos, Moraes e Litterarios. Colaborado Por Muitos Sabios e Litteratos e Redigido por Antonio Feliciano de Castilho*. Tomo III, Anno de 1843-1844. Lisboa: Imprensa da Gazeta dos Tribunaes, p. 467.

Viardot, L. 1869. *Les merveilles de la peinture*. II vol., Paris: Libraire de L. Hachette et Cie.

Vibert, J. G. 1891. *La science de la peinture* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Vieira, A. da S., 1893. *Thesouro Inesgotavel ou Collecção de Varios Processos e Receitas com Applicação ás Sciencias, Artes, Industria e Economia Domestica* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Vieira, A. da S., 1860. *Thesouro Inesgotavel ou Collecção de Varios Processos e Receitas com Applicação ás Sciencias, Artes, Industria e Economia Domestica* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Vieira, Dr. F. D. 1871-1873. *Grande Dicionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portugueza pelo Dr. Frei Domingos Vieira dos Eremitas Calçados de Santo Agostinho. Publicação feita sobre o manuscripto original, inteiramente revisto e consideravelmente augmentado.* 2 vols., Porto: Em Casa dos Editores Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes.

Vieyra, A. 1850. *A Dictionary of the English and Portuguese Languages in Two Parts: English and Portuguese and Portuguese and English.* Lisbon: Rolland.

Vieyra, A. 1827. *A Dictionary of the English and Portuguese Languages in Two Parts: Portuguese and English and English and Portuguese. A New Edition, carefully corrected, and very considerably improved, By J. Dias do Canto. With the Portuguese Words properly accented to facilitate the Pronunciation to Learners. Part I. – Portuguese And English.* London: Printed for J. Collinwood; Longman, Rees, Orme, Brown and Green; J. Cuthell; T. Cadell; G. B. Whittaker; J. Booker; T. Boosey and Sons; Dulau and Co.; J. Richardson; J. M. Richardson; Simpkin and Marshall; J. Nunn; Harding and Co.; Parbury, Allen, and Co.; Hamilton, Adams, and Co.; W. Mason and Treuttell and Co.

Villela, D. J. 1845. *Almanak da Cidade do Porto para o Anno de 1846.* Porto: Typographia de Faria Guimarães.

Villela, D. J. 1844. *Almanak da Cidade do Porto para o Anno de 1845.* Porto: Typographia de Faria Guimarães.

Vispré, F.-X. 1801. *O meio de se fazer pintor em tres horas...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Vispré, F.-X. 1756. *Le moyen de devenir peintre en trois heurs, et d'exécuter au pinceau les ouvrages des plus grands maîtres, sans avoir appris le dessin.* Paris: Chez les Libraires Associés.

X., C. 1820. Verniz de copal empregado na pintura. *Annaes das Sciencias, Das Artes, E Das Letras; Por Huma Sociedade de Portuguezes Residentes em París.* Tomo VII, Paris: Impresso por A. Bobée, Impressor da Sociedade Academica Das Sciencias De Paris, pp. 127-128.

Watin. 1773. *L'art du Peintre, Doreur, Vernisseur...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Watts, H. 1868. *A Dictionary of Chemistry and the Allied Branches of Other Sciences.* Vol. V, London: Longmans, Green, and Co.

Wiertz, A. 1859. *La peinture mate. Procédé nouveau...* (ver Anexo 1 – Bibliografia anotada).

Winsor & Newton. 1849. *Catalogue of Materials for Water-Colour Painting, and Sketching Pencil, and Chalk Drawing, &c. &c. &c.* London, Winsor & Newton.

Winsor & Newton. S. d. [c. 1863]. *Trade Catalogue.* London, Winsor & Newton.

Winsor & Newton. S.d. [c. 1896]. *Trade Catalogue.* London, Winsor & Newton.

Zeltner, J. 1877. *Process to manufacture a red ultramarine dye.* German Patent, 1, 2 Jul.

## BIBLIOGRAFIA

*A Aula de Desenho: Academias dos Séc. XIX e XX das Escolas de Belas Artes*. 1989. Almada: Câmara Municipal de Almada, Departamento de Acção Sócio-Cultural.

Adler. 2006. We'll Always Have Paris': Paris as Training Ground and Proving Ground. In: K. Adler, E. Hirshler, H. B. Weinberg, eds. *Americans in Paris, 1860-1900*, London: National Gallery Company Limited, pp. 33-48.

Aguiar, J. 2002. *Cor e Cidade Histórica. Estudos Cromáticos e Conservação do Património*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Aguiar, M. C. M. L. P. L. 2012. Os Materiais da Pintura a Óleo na Obra de Aurélia de Souza e a sua Relação com a Conservação. Tese de Doutoramento em Conservação de Pintura. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes.

Aguiar, M. 2011. As Escolhas de Aurélia de Sousa no que se Refere aos Suportes – o Caso Particular dos Cartões e Similares. In: A. Calvo e L. Castro, coord. *Através da Pintura: Olhares sobre a Matéria Estudos sobre Pintores no Norte de Portugal*, Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, pp. 165-174.

Ainsworth, M. W. 2005. From connoisseurship to Technical Art History – The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art. *The Getty Conservation Institute Newsletter*. Vol. 20, 1.

Aldemira, L. V. 1961. *A pintura na teoria e na prática*. Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia.

Aldemira, V. 1956. O Anedotário de Malhoa. *Belas Artes: Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. Lisboa: [S. n.], pp. 9-14.

Aldemira, V. 1941. *Columbano: Ensaio Biográfico E Crítico*, 1941, Lisboa: Livraria Portuguesa.

Aldemira, L. V. 1937. *Um ano trágico Lisboa em 1836 a propósito do centenário da Academia de Belas Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

Adler, K., Hirshler, E., Weinberg, H. B. 2006. *Americans in Paris 1880-1900*. London: National Gallery Company Limited.

Allan, S., Mortin, M. 2010. *Reconsidering Gérôme*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Alves, A. 2015. O Restauro de Pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa – A contribuição de António Manuel da Fonseca. *Arte teoria*. 16-17, Lisboa: Faculdade de Belas Artes, CIEBA, 97-105.

Alves, A. N., Franco, L. L., coord. 2012. *O Restauro regressa às Belas-Artes. Retratos da Reserva de Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, CIEBA – Centro de Investigação dos Estudos em Belas-Artes.

Alves-Caetano, A. 2012. *SIC TRANSIT GLORIA MUNDI Esplendor e ruína da maior fortuna imobiliária do seu tempo: Conde de Farrobo (1801-1869)*. XXXII Encontro da Associação Portuguesa de História Económica e Social, ISCTE, Lisboa.

Afonso, L. U., ed. 2010. *The Materials of the Image. As Matérias da Imagem*. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas “Alberto Beneviste” da Universidade de Lisboa.

Andrade, A. G. 1999. *Dicionário de Pseudónimos e Iniciais de Escritores Portugueses*. Lisboa: Biblioteca Nacional.



Antoine-Joseph Pernety (1716-1796). 2015. *Bibliothèque nationale de France* [em linha] [consult. 3 Set. 2015]. Disponível em: [http://data.bnf.fr/11919170/antoine-joseph\\_pernety/](http://data.bnf.fr/11919170/antoine-joseph_pernety/)

Antunes, V. H. 2014. Técnicas e Materiais de Preparação na Pintura Portuguesa dos Séculos XV e XVI. Tese de Doutoramento em História, Especialidade em Arte, Património e Restauro. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História.

Antunes, V. H. 2011. Influencias ibéricas en la terminologia de los materiales: breves apuntes. In: *ICOM-CC, triennial meeting* [CD], Lisboa, ICOM-CC, pp. 1-9.

Araújo, A. 2008-2009. Viver “da arte” ou... “no meio artístico”? O caso de António José Vieira Júnior (Porto, séc. XVIII-XIX). *Ciências e Técnicas do Património, Revista da Faculdade de Letras*. I Série, vol. VII-VIII. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto: pp. 75-92.

Araújo, M. E. 2006. Corantes naturais para têxteis – da Antiguidade aos tempos modernos. *Conservar Património*. 3-4, ARP: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores, pp. 39-50.

Araújo, N. A. 2011. Singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1879. *CEM N.º 1 Cultura, Espaço & Memória*. CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço & Memória», Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Universidade do Minho, Edições Afrontamento, pp. 87-108.

Araújo, S. 2002. Artífice ou Artista? Uma Problemática que Acompanha o Ensino Superior Artístico em Portugal no Século XIX. 5 vols. Tese de Mestrado em Teorias da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Arruda, L., Faria, A. 2010. *Desenho Antigo na Coleção da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

*Autour de Paul Denis (1852-1921) photographe et éditeur de cartes postales à Vernon*. 2007. Catálogo da exposição no Musée Municipal A.-G. Poulin, Vernon, de 9 de Jun. a 7 de Out. 2007. Vernon: Musée A.-G. Poulin – Vernon, Édition Librairie des Musées.

Baldaque, M., Soares, E., Correia, M. R., coord. 1996. *Museu Nacional de Soares dos Reis, Pintura Portuguesa: 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis.

Ball, P. 2010. *Histoire vivante des couleurs. 5000 ans de peinture racontée par les pigments*. Trad. de Jacques Bonnet, Paris: Éditions Hazan.

Barão, A. L. 2006. Teoria e Crítica de Arte Entre a Europa e Portugal – Finais do Século XVIII e Inícios do XIX. *III Congresso Internacional da APHA: Portugal na Encruzilhada de Culturas, das Artes e de Sensibilidades*, 4.

Barata, P. 2003. *Os livros e o liberalismo: da livraria conventual à biblioteca pública: uma alteração de paradigma*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

Barker. 1999. Women artists and the French Academy: Vigée-Lebrun in the 1780. In: G. Perry, ed. *Gender and Art*. Yale University Press, pp. 108-127.

Barroca, M. 1992. Medidas-Padrão Medievais Portuguesas. *Revista da Faculdade de Letras – História*. 2.ª Série, vol. IX, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 53-85.

Barrett, B. D. 2009. The archives of Blockx, an Antwerp family of chemist-colourmen, founded in 1865. In: E. Hermens, J. Townsend, eds. *Study and Serendipity: Testimonies on Artists' Practice*. Proceedings of the third ATSR symposium in Glasgow, June 2008. London: Archetype, pp. 163-164.

Barrett, B. D. s. p. [2010] *Preliminary Report on the Archives of Blockx, a little-known, Antwerp family of Chemist-Colourmen, founded 1865*. [não publicado].

Barros García, J. M. 2001. Limpeza y técnicas pictóricas: transgresiones y experimentación con aglutinantes en el siglo XIX. *Pátina*, época II, 10, pp. 188-197.

Bastos, C. 1945. *Praça de Lisboa: livro de ouro do comércio e indústria da capital*. Lisboa: Ed. do autor.

Bastos, C. S. D. s.d. *Porto Económico, Dicionário Histórico, bibliográfico, Estatístico e Técnico do Comércio e Indústria*. Fascículo I. Porto: Companhia Portuguesa Editora, Lda.

Bellori, Giovanni Pietro. *Dictionary of art historians* [em linha] [consult. 21 Set. 2015]. Disponível em: <https://dictionaryofarthistorians.org/bellorig.htm>

Benezit, E. 1999. *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. 14 vols. 4.<sup>a</sup> ed. Paris: Grund, Libraire.

Bergman-Carton, J. 1995. *The Woman of Ideas in French Art, 1830-1848*. S.l.: Yale University Press.

Bernardo, L. M. 2009. *História da Luz e das Cores. Lenda, Superstição, Magia, História, Ciência, Técnica*. vol. 1, 2.<sup>a</sup> ed. Porto: Editora da Universidade do Porto.

Bernardo, L., M. 2013. *Cultura científica em Portugal. Uma perspectiva histórica*. Porto: Universidade do Porto.

Berrie, B. H., ed. 2007. *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*. vol. 4. Washington: National Gallery of Art; London: Archetype Publications.

Biblioteca Nacional de Portugal. 2015. Aquisições [em linha] [Consult. 22 de Set. 2015]. Disponível em: [http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=238%3Aalivroespingardaria&catid=49%3Aaquisicoes&lang=pt](http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=238%3Aalivroespingardaria&catid=49%3Aaquisicoes&lang=pt)

*Biblioteca Pública Municipal do Porto: Documentos para a sua História*. 1933. Porto: Impr. Portuguesa.

Biobibliografia de Orlando Ribeiro. s. d. *Orlando Ribeiro* [em linha] [consult. 16 Jul. 2016]. Disponível em: [www.orlando-ribeiro.info/biobibliografia/index.htm](http://www.orlando-ribeiro.info/biobibliografia/index.htm)

Boime, A. 1971. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London: Phaidon.

Boissonnas, L. 1998. *Dictionnaire historique de la Suisse* [em linha] (5 Agos. 2015) [consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4024138>

Bomford, D. 1998. Introduction. In: E. Hermens, ed. *Looking Through Painting: the Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*. London: Archetype Publications and Baarn, The Netherlands: Uitgeverij de Prom, pp. 9-12.

- Bomford, D., Billinge, R., Campbell, L., Dunkerton, J., Foister, S., Kirby, J., Plazzotta, C., Roy, A., Spring, M. 2002. *Art in the Making: Underdrawings in Renaissance Painting*. London: National Gallery London Publications.
- Bomford, D., Dunkerton, J., Gordon, D., Roy, A., Kirby, J. 1989. *Italian Painting Before 1400*. London: National Gallery London Publications.
- Bomford, D., Herring, S., Kirby, J., Riopelle, C., Roy, A. 2004. *Art in the Making: Degas*. London: National Gallery London Publications.
- Bomford, D., Kirby, J., Leighton, J., Roy, A. 1990. *Art in the Making: Impressionism*. London: National Gallery Publications.
- Bomford, D., Kirby, J., Brown, C., Roy, A. 1988. *Art in the Making: Rembrandt*. London: National Gallery Publications.
- Bonnet, A. 2006. *L'enseignement des Arts au XIXe Siècle. La Réforme de L'École des Beaux – Arts de 1863 et la fin du Modèle Académique*. Rennes Cedex: Presses Universitaires de Rennes.
- Bonnet, A., Goarin, V., Jagot, H., Schartz, E. 2007. *Devenir Peintre aux XIXe Siècle: Baudry, Bouguereau, Lenepveu*. Lyon: Fage éditions.
- Boon, J., Ferreira, E. S. B., eds. 2006. *Reporting Highlights of the De Mayerne Programme*. The Hague: Netherlands Organisation for Scientific Research.
- Bordini, S. 1995. *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Bower, P. 2002. A brush with nature: an historical and technical analysis of the paper and boards used as supports for landscape oil sketching. *Studies in Conservation*, 43 (sup. 3), pp. 16-20.
- Burgess, E., Dredge, P. 1998. Supplying artists' materials to Australia 1788-1850. In: A. Roy, P. Smith, eds. *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice. Contributions to the Dublin Congress 7-11 September 1998*. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, pp. 199-204.
- Cabral, J. M. P., Ribeiro, I., Cruz, A. J. 1993a. Características técnicas da pintura de Silva Porto. In: *Silva Porto 1850-1893: Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, pp. 495-514.
- Cabral, J. M. P., Cruz, A. J. 1993b. As assinaturas e os formatos das pinturas de Silva Porto. In: *Silva Porto 1850-1893: Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, pp. 482-494.
- Cabral, J. M. P., Cruz, A. J., Ribeiro, I. 1993c. Alguns problemas de autenticidade e datação. In: *Silva Porto 1850-1893: Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, pp. 515-527.
- Calado, M. 1988. O Ensino do Desenho: 1836-1987. In: *Cadernos de Desenho: O risco inadiável: Lagoa Henriques*. Lisboa: Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, pp. 77-117.
- Calado, M. 1996. *O Convento de S. Francisco da Cidade. Subsídios para uma monografia*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

Callen, A. 2015. *The Work of Art: Plein-air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-century France*. London: Reaktion Books.

Callen, A. 2000. *The Art of Impressionism: Painting Technique and the Making of Modernity*. New Haven, London: Yale University Press.

Callen, A. 1994. The Unvarnished Truth: Mattness, 'Primitivism' and Modernity in French Painting, C. 1870-1907. *The Burlington magazine for connoisseurs*. London, vol. 136, 1100: 738-746.

Callen, A. 1983. *Les peintres Impressionnistes et leur technique*. Trad. de S. Schnall, R. Bré, A. Noë. Paris: Editions Sylvie Messinger.

Campos, F. M. G. 2016. A Biblioteca Histórica da Academia Nacional de Belas Artes nos 180 Anos da sua Fundação. In: M. J. Neto, M. Malta, eds. *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Lisboa e do Porto, 1816-1836: Ensino, Artistas, Mecenas e Coleções*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Carbonnel. 1980. A Study on French Painting Canvases. *Journal of the American Institute for Conservation*. vol. 20, 1, pp. 3-20.

Cardeira, A. M. R. R. de A. 2014. Caracterização Material e Técnica das "Académias de Nu" de Veloso Salgado, Pertencentes à Coleção da FBAUL. Dissertação de Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes.

Cardeira, A. M., Longelin, S., Costa, S. 2013. Caracterização Material e Técnica da Pintura de Veloso Salgado. Contributo Museológico. *Revista Vox Musei arte e património*. vol. 1, 1, pp. 64-72.

Carlyle, L. 2012. Exploring the grammar of oil paint through the use of historically accurate reconstructions. In: J. H. Stoner, R. Rushfield, eds. *The Conservation of Easel Paintings*. Oxon and New York: Routledge, pp. 33-38.

Carlyle, L. 2006. Historically Accurate Reconstructions of Oil Painters' Materials: An overview of Hart Project 2002-2005. In: J. Boon, E. S. B. Ferreira, eds. *Reporting Highlights of the De Mayerne Programme*. The Hague: Netherlands Organisation for Scientific Research, pp. 63-76.

Carlyle, L. 2001. *The Artist's Assistant: Oil painting instruction manuals and handbooks in Britain 1800-1900. With reference to selected eighteenth-century sources*. London: Archetype Publications.

Carlyle, L. 1998. Design, Technique and Execution: the Dichotomy between Theory and Craft in Nineteenth century British Instruction Manuals on Oil Painting. In: E. Hermens, E., ed. *Looking Through Painting: the Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*. London: Archetype Publications and Baarn, The Netherlands: Uitgeverij de Prom, pp. 19-28.

Carlyle, L. 1996. From Dead-Colouring to Finishing: British Eighteenth – and Nineteenth – Century Oil Paint Application as Discussed in Contemporary Oil Painting Instruction Books. In: S.-A. Wallace; J. Macnaughtan; J. Parvey, eds. *The Articulate Surface dialogues on paintings between conservators, curators and art historians*. Camberra: Humanities Research Centre, The Australian National University and The National Gallery of Australia.

Carlyle, L. 1995. Beyond a Collection of Data: What We Can Learn from Documentary Sources on Artists' Materials and Techniques. In: *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*. Leiden: University of Leiden Art History Department, Amsterdam: The Centraal Laboratorium, pp. 1-5.

Carlyle, L. 1993a. No Short Mechanic Road to Fame, The Implications of Certain Artists' Materials for the Durability of Britain Paintings: 1770-1840. In: Robin Hamlyn, ed. *Robert Vernon's Gift: British Art for the Nation 1847*. London: Tate Gallery [catálogo de exposição], pp. 21-26.

Carlyle, L. 1993b. Authenticity and Adulteration: What Materials Were Nineteenth-Century Artists Really Using? *The Conservator*. United Kingdom Institute for Conservation, 17, pp. 56-60.

Carlyle, L., Alves, P. C., Otero, V., Melo, M. J., Vilarigues, M. 2011. A question of scale & terminology, extrapolating from past practices in commercial manufacture to current laboratory experience; the Winsor & Newton 19th Century Artists' Materials Archive Database. In: *ICOM-CC, triennial meeting* [CD], Lisboa, pp. 1-9.

Carlyle, L., Boon, J. J., Bustin, M., Witlox, M. 2008. Historically accurate grounds reconstructions for oil paintings. In: J. Townsend, G. Doherty, G. Heydenreich, J. Ridge, eds. *Preparation for Painting, The Artist's Choice and Its Consequences*. London: Archetype Publications, pp. 110-122.

Carlyle, L., Witlox, M. 2005. Historically accurate reconstructions of artists' oil painting materials. In: M. Clarke, J. H. Townsend, J. H., A. Stijnman, eds. *Art of the Past: Sources and Reconstructions*. Proceedings of the first ATSR symposium in Amsterdam, October 2004. London: Archetype, pp. 53-59.

Cassino, C. 2015. "Lisboa dos Italianos": presença italiana e práticas de nacionalidade nos primeiros trinta anos do século XIX. «*Lisboa na encruzilhada de povos e culturas*». *Cadernos do Arquivo Municipal de Lisboa*, 2ª série, 3, Jan-Jun. 2015, pp. 201-227.

Castiello, A. P. 2016. Lucian Pissarro and the Diffusion of a Mate Aesthetic to London, 1880-c.1921. In: A. Wallert, ed. *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice. 5th International Symposium, Rijksmuseum, Amsterdam 18-19-20 September 2013*. Amsterdam: Rijksmuseum, pp. 243-249.

Clarke, M. 2009. A Nineteenth-Century Colourman's Terminology. *Studies in Conservation*, 54, pp. 160-169.

Clarke, M. 2008. Asymptotically approaching the past: historiography and critical use of sources in art technological source research. In: S. Kroustallis, J. H. Townsend, E. C. Bruquetas, A. Stijnman, M. S. A. Moya, eds. *Art Technology: Sources and Methods*. Proceedings of the second ATSR symposium in Madrid, October 2006. London: Archetype, pp. 16-22.

Clarke, M., Boon, J. 2003. *MOLART: A multidisciplinary NWO PRIORITEIT project on Molecular Aspects of Ageing in Painted Works of Art: Final report and highlights 1995-2002*. Amsterdam: Institute FOM Institute for Atomic and Molecular Physics.

Clarke, M., Carlyle, L. 2006. Recipe databases for historical oil painting materials: Winsor & Newton Archive. In: J. J. Boon, E. S. B. Ferreira, eds. *Reporting Highlights of the De Mayerne Programme: Research programme on molecular studies in conservation and technical studies in art history*. The Hague: Netherlands Organisation for Scientific Research, pp. 109-114.

- Clarke, M., Carlyle, L. 2005a. Page-image recipe databases: a new approach to making art technological manuscripts and rare printed sources accessible. In: M. Clarke, J. Townsend, A. Stijnman, eds. *Art of the past: sources and reconstructions, proceedings of the first symposium of the Art Technological Sources Research Working Group*. London: Archetype Publications, pp. 49-52.
- Clarke, M., Carlyle, L. 2005b. Page-image recipe databases, a new approach for accessing art technological manuscripts and rare printed sources: the Winsor & Newton archive prototype. In: *ICOM-CC 14th triennial meeting*, [preprints], vol. I, London: James and James, pp. 24-29.
- Clarke, M., Townsend, J. H., Stijnman, A. eds. 2005. *Art of the Past: Sources and Reconstructions*. Proceedings of the first ATSR symposium in Amsterdam, October 2004. London: Archetype.
- Cepeda, I.V. 1965. A biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes (ANBA). *Cadernos Bibl. Arq. Doc.* Coimbra, 2 (3) Jul. 1965, pp. 180-183.
- Charles Moreau-Vauthier (1857-1924). 2015. *Bibliothèque nationale de France* [em linha] [consult. 7 Out. 2015]. Disponível em: [http://data.bnf.fr/11916798/charles\\_moreau-vauthier/](http://data.bnf.fr/11916798/charles_moreau-vauthier/)
- Colecção de Leis e outros Documentos Oficiais publicados desde 10 de Setembro até 31 de Dezembro de 1836*. 1930. Sexta Série, 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Constantin, S. 2001. The Barbizon Painters: A Guide To Their Suppliers. In *Studies in Conservation*, 46, pp. 49-67.
- Cordeiro, J. M. L. 2001. Uma loja com tradição. *Público* [em linha][Consult. 24 Ago. 2016]. Disponível em: <https://www.publico.pt/local-porto/jornal/uma-loja-com-tradicao-154635>
- Cordeiro, J. M. L. 1996. Empresas e empresários portuenses na segunda metade do século XIX. *Análise Social*. Vol. XXXI (136-137), pp. 312-342.
- Correia, A. S. M. 2010. Henrique Pousão's Oil Paintings: Pigments Study by Infrared and Raman Microscopy. Tese de Doutoramento em Química, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa.
- Costa, A. M. A da. 2006. Racionalização da nomenclatura química em Portugal. In: Ana Leonor Pereira, João Rui Pita, coord. *Rotas da Natureza: Cientistas, Viagens, Expedições, Instituições*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 129-141.
- Costa, L. X. 1936. *O Ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda (1802 a 1833)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.
- Costa, M. 1965. *O Chiado pitoresco e elegante: histórias, figuras, usos e costumes*. Lisboa: Município de Lisboa.
- Costa, M. A. N. 1990. *O Ensino Industrial em Portugal de 1852 a 1900 (Subsídios para a sua história)*. Lisboa: Academia Portuguesa de História.
- Cruz, A. J. 1999-2015. Antiga literatura técnica em português. *Ciarte* [em linha] [consult. 26 Julho 2012]. Disponível em: <http://ciarte.no.sapo.pt/recursos/tratados/tratados3.html>
- Cruz, A. J. 2013. A proveniência dos pigmentos utilizados em Pintura em Portugal antes da invenção dos tubos de tintas: problemas e perspectivas. In: Vitor Serrão, Vanessa Antunes, Ana Isabel Seruya, eds. *As Preparações na Pintura Portuguesa dos Séculos XV e XVI*, Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 297-306.

Cruz, A. J. 2010. Em busca da origem das cores de “O Livro de Como se Fazem as Cores”: sobre as fontes de um receituário português medieval de materiais e técnicas de pintura. In: Luís Urbano Afonso, ed., *The Materials of the Image. As Matérias da Imagem*. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas “Alberto Beneviste” da Universidade de Lisboa, pp. 75-85.

Cruz, A. J. 2009a. Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 7-8, pp. 385-405.

Cruz, A. J. 2009b. Entre a tradição e a modernidade: os pigmentos ao dispor dos artistas e o conhecimento sobre esses materiais em Portugal no início do século XX. *ECR – Estudos de Conservação e Restauro*, 1, pp. 93-112.

Cruz, A. J. 2007a. Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. *Conservar Património*, 6, pp. 39-51.

Cruz, A. J. 2007b. A cor e a substância: sobre alguns pigmentos mencionados em antigos tratados portugueses da pintura – pigmentos amarelos. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 6, pp. 139-160.

Cruz, A. J. 2006. Sobre o uso e desuso de alguns termos relacionados com os materiais constituintes das obras de arte. *Conservar Património*, 3-4, pp. 73-78.

Cruz, A. J. 2005. A pintura de Columbano Segundo as suas Caixas de Tintas. *Conservar Património*, 1, pp. 5-19.

Cruz, A. J., Monteiro, P. 2010. Sobre um tratado inédito de pintura da primeira metade do século XVII: o “Breve Tratado de Iluminação”, composto por um religioso da Ordem de Cristo. In: Luís Urbano Afonso, ed. *The Materials of the Image. As Matérias da Imagem*. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas “Alberto Beneviste” da Universidade de Lisboa, pp. 147-169.

Cruz, I. M. N. da. 2016. Da Prática de Química à Química Prática: Desenvolvimento da prática de Química no ensino português (1852-1889). Tese de Doutoramento em História e Filosofia da Ciência, Universidade de Évora.

Cubitt Town: Riverside area, from Newcastle Drawdock to Cubitt Town Pier. 1994. In: *Survey of London: volumes 43 and 44*, Poplar, Blackwall and Isle of Dogs, ed. London: Hermione Hobhouse, pp. 528-532. *British History Online* [em linha] [consult. 15 Jul. 2015]. Disponível em: <http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vols43-4/pp528-532>

Daval, J.-L. 1985. *La peinture à l'huile: le métier de l'artiste*. Genève: Editions d'Art Albert Skira.

Dean, W. 1991. A Botânica e a Política Imperial: a introdução e a domesticação de plantas no Brasil. *Estudos Históricos*, 4. (8), Rio de Janeiro, pp. 216-228.

Degortes, M. 2016. Ensino artístico no estrangeiro e relações internacionais: o caso da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma. In: M. J. Neto, M. Malta, M. eds. *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Lisboa e do Porto, 1816-1836: Ensino, Artistas, Mecenass e Coleções*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, pp. 137-148.

Delamare, F. 2013. *Blue Pigments 5000 Years of Art and Industry*. Trad. por Y. Rouchaleau. London: Archetype Publications.

Dias, J. P. S. 2007. *Droguistas, Boticários e Segredistas. Ciência e Sociedade na Produção de Medicamentos na Lisboa de Setecentos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Dias, M. T. 1987. *Lisboa Desaparecida*. Vol. I. Lisboa: Quimera Editores.

Diogo, M. P. 2014. Circulating Knowledge, Training Engineers in the European Periphery: Manuel de Azevedo Fortes and His Textbook “O Engenheiro Português”. *Paper presented at the annual meeting of the 4S Annual Meeting – Abstract and Session Submissions, Komaba I Campus, University of Tokyo, Tokyo, Japan*. [em linha] [consult. 18 Set. 2015]. Disponível em: [http://citation.allacademic.com/meta/p420783\\_index.html](http://citation.allacademic.com/meta/p420783_index.html)

DocBWeb. 2007. Pesquisa de catálogos. [em linha] [consult. 28 Set. 2015]. Disponível em: <http://docbweb.cm-lisboa.pt>

Domingos, M. D. 1985. *Estudos da Sociologia da Cultura. Livros e Leitores do Século XIX*. Lisboa: Instituto Português de Ensino à Distância.

D’Souza, A., McDonough, T., eds. 2006. *The invisible Flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Duarte, E. M. A. 2006. Desenho Romântico Português. Cinco artistas desenharam em Sintra. Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Duarte, E., Mega, R. 2008. Frontões e Tímpanos dos Séculos XIX e XX em Lisboa. *Arte Teoria Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. 11, pp. 154-178.

Dubois, H., Townsend, J. H., Nadolny, J., Eyb-Green, S., Kroustallis, S., Neven, S. eds. 2014. *Making and Transforming Art: Changes in Artists’ Materials and Practice*. Proceedings of the fifth ATSR symposium in Brussels, November 2012. London: Archetype.

Duro, P. 2000. The Lure of Rome: The Academic Copy and the “Académie de France” in the Nineteenth Century. In: Rafael Cardoso, Colin Trodd, eds. *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. Manchester: Manchester University Press, pp. 133-149.

Eastaugh, N., Walsh, V., Chaplin, T., Siddall, R. 2004. *The Pigment Compendium. Dictionary of historical pigments*. Oxford, Burlington: Elsevier Butterworth-Heinemann.

Elias, M. 2011. Columbano no seu Tempo (1857-1929). Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea (Séculos XIX-XX). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Ernst Wilhelm von Brucke. *Encyclopaedia Britannica* [em linha] [consult. 1 Set. 2015]. Disponível em: <http://www.britannica.com/biography/Ernst-Wilhelm-von-Brucke>.

Eyb-Green, S., Townsend, J. H., Clarke, M., Nadolny, J., Kroustallis, S. eds. 2012. *The Artist’s Process: Technology and Interpretation*. Proceedings of the fourth ATSR symposium in Vienna, September 2010. London: Archetype.

Eyb-Green, S., Townsend, J. H., Pilz, K., Kroustallis, S., van Leeuwen, I. eds. 2016. *Sources on Art Technology: Back to Basics*. Proceedings of the sixth ATSR symposium in Amsterdam, June 2014. London: Archetype.



Falcão, I. 2003. *Pintura Portuguesa. Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*. Lisboa: IPM, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves.

Falcão, J. A. dir. 2007. *XIX Século XX: Momentos da Pintura Portuguesa na Casa dos Patudos*. Alpiarça: Casa dos Patudos, Museu de Alpiarça.

Faria, A. C. R. 2008. A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Feijó, R. G. coord., Sampayo, D. C. 2008. *O sistema das cores*. Porto: Porto Editora.

Ferdinand Denis. *Enciclopédia Itaú Cultural* [em linha] [consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/en/pessoa19503/ferdinand-denis>.

Fernandes, J. A. R. 1991. O comércio retalhista na cidade do Porto nos finais do século XIX. *O Tripeiro*. Out. 1991, 7.<sup>a</sup> série, Ano X, 10, pp. 304-309.

Fernandes, P. L. G. 2016. Biblioteca da Academia: Monumento Português à Literatura de Arte. In: N. C. Guedes, coord. *Belas Artes da Academia: Uma Coleção Desconhecida* [catálogo de exposição. Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 14 e Janeiro a 29 de Março de 2016]. Lisboa: Ministério da Cultura, Academia Nacional de Belas Artes, pp. 99-109.

Fernández, L. M. 2006. *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidade, Servizio de Publicacións e Intercambio Científico.

Ferraz, A. 2016. Os materiais da pintura a aguarela no século XIX e a coleção do Palácio Nacional da Ajuda. In: J. A. Ribeiro, coord. *Um Olhar Real: obra artística da Rainha D. Maria Pia. Desenho, Aguarela e Fotografia*. Catálogo da exposição na Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Palácio Nacional da Ajuda. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 148-155.

Ferraz, A., Carlyle, L., Macedo, R. 2014. No ateliê do pintor naturalista: espaços, equipamentos e materiais. In: *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França. Sessões Simultâneas*. (2.<sup>a</sup> ed., revista e aumentada). Lisboa: Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, pp. 217-224.

Ferreira, E. 2012. *Da Oficina à Faculdade: Contornos do Ensino da Ciência do Desenho*. In: Alexandra Canelas, Emília Ferreira, coord. *A Ciência do Desenho* [catálogo de exposição], Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Câmara Municipal de Almada, pp. 13-28.

Ferreira, J. L. A. 2011. *Liaisons Dangereuses, Conservation of Modern and Contemporary Art: a study of the synthetic binding media in Portugal*. Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro, especialidade de Ciências da Conservação, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia.

Ferreira, M. M. ed. 1996. *Reformas do Ensino em Portugal. 1900-1910*. Tomo I, vol. IV. Lisboa: Ministério da Educação, Secretaria Geral, Divisão de Documentação e Arquivo.

Ferreira, P. 1972. *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Robert et Sonia Delaunay*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Presses Universitaires de France.

Ferreira, S. da S. 2012. Conservação e Restauro de um conjunto de pinturas de Columbano Bordalo Pinheiro. Relatório de Estágio para obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro. Tomar: Instituto Politécnico de Tomar, Escola Superior de Tecnologia de Tomar.

Fiedley, I, Bayard, M. 1997. Emerald Green and Scheele's Green. In: E. W. FitzHugh, ed. *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*. vol. 3. Washington: National Gallery of Art; New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 219-272.

Figueiredo, M. 1965. O pintor António Ramalho. *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, Out. 1965, 35, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 36-38.

Figueiredo, R. 2010. O Porto há cem anos 1. *Do Porto e não só* [em linha] [consult. 21 Jul. 2016]. Disponível em: [http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/05/o-porto-ha-cem-anos-1\\_3135.html](http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/05/o-porto-ha-cem-anos-1_3135.html)

FitzHugh, E. W. ed. *Artists' Pigments, A Handbook of Their History and Characteristics*. 1997. vol. 3, New York: National Gallery of Art, Oxford: Oxford University Press.

Font-Réaulx, D. 2012. *Peinture & Photographie, Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*. Paris: Flammarion.

França, J. A. 1993. *O Romantismo em Portugal*. 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Livros Horizonte.

França, J. A. 1992. *Os Anos Vinte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.

França, J.-A. 1990a. *A Arte em Portugal no Século XIX. Volume I. Primeira Parte (1780-1835) e Segunda Parte (1835-1880)*. 3.<sup>a</sup> ed. Venda Nova: Bertrand Editora.

França, J.-A. 1990b. *A Arte em Portugal no Século XIX. Volume II. Terceira Parte (1880-1910) e Quarta Parte (depois de 1910)*. 3.<sup>a</sup> ed. Venda Nova: Bertrand Editora.

Frédéric Auguste Antoine Goupil (1817-1878). 2015. *Bibliothèque nationale de France* [em linha] [consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: [http://data.bnf.fr/12760347/frederic\\_auguste\\_antoine\\_goupil/](http://data.bnf.fr/12760347/frederic_auguste_antoine_goupil/)

Freire, C. 2010. Descrição arquivística do Fundo da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa: das origens até 1932. Relatório de estágio. Mestrado em Ciências da Documentação e Informação – Vertente Arquivística. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências da Documentação e Informação.

Freire, Francisco de Castro (1809-1884). 2014. *Universidade de Coimbra* [em linha] [consult. 16 Junho 2015]. Disponível em: [http://www.uc.pt/org/historia\\_ciencia\\_na\\_uc/autores/FREIRE\\_franciscodecastro](http://www.uc.pt/org/historia_ciencia_na_uc/autores/FREIRE_franciscodecastro)

Gage, F. 2009. Dandré-Bardon, Michel-François. *National Gallery of Art: The Collection* [em linha] [consult. 2 de Setembro 2015]. Disponível em: [http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1206.html?artobj\\_artistId=1206&pageNumber=1](http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1206.html?artobj_artistId=1206&pageNumber=1)

Garb, T. 1994. *Sisters of Brush. Women's artistic culture in late nineteenth-century Paris*. S.I., Yale University Press.

García Melero, J. E. 2002. *Literatura Española sobre Artes Plásticas. Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX*. vol. II. Madrid: Ediciones Encuentro.

Garcia, P. 1993. *Le métier du peintre*. 2.<sup>a</sup> ed., Paris: Dessain et Tolra.

Garland, J. 2015. Let's paint the town, shall we? *Christchurch uncovered* [em linha] [consult. 15 Jul. 2016]. Disponível em: <http://blog.underoverarch.co.nz/2015/11/lets-paint-the-town-shall-we/>

Garradas, C. 2008. A Coleção de Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Gênese e História de uma Coleção Universitária. Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, Especialização em Estudos Museológicos e Curatoriais. Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.

Gerard de Laireesse. *Reijksmuseum* [em linha] [consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: <https://www.reijksmuseum.nl/en/explore.../gerard-de-lairesse>

Georges Meusnier (1848-19..). 2015. *Bibliothèque nationale de France* [em linha] [consult. 6 Out. 2015]. Disponível em: [http://data.bnf.fr/15436801/georges\\_meusnier/](http://data.bnf.fr/15436801/georges_meusnier/)

Gettens, R. J., Sout, G. L. 1966. *Painting Materials, A Short Encyclopaedia*. 2ª ed. (1ª ed.: 1942), New York: Dover Publications.

Gigante, B. 2005. Resinas Naturais. *Conservar Património*, 1, ARP: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores, pp. 33-47.

Giorgio Vasari. *Encyclopaedia Britannica* [em linha] [consult. 12 Nov. 2015]. Disponível em: <http://www.britannica.com/biography/Giorgio-Vasari>

Gomes, L. M. M. 2007. Geometria dos traçados urbanos de fundação portuguesa: O Tratado da Ruação de José Figueiredo Seixas. Dissertação de Mestrado em Desenho Urbano. Lisboa: ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.

Gomes, P. V. 2002. *Vieira Portuense*. Coleção Pintura Portuguesa. Lisboa: Edições Inapa.

Goulão, M. J. 1989. O ensino artístico em Portugal: subsídios para a história da Escola Superior de Belas Artes do Porto. *Mundo da Arte*. 3, pp. 21-37.

Gramatke, C. 2008. Las dificultades específicas de la terminología: a propósito de la traducción comentada al alemán de los capítulos sobre las técnicas pictóricas de tres tratados barrocos españoles. In: S. Kroustallis, J. H. Townsend, J., E. C. Bruquetas, A. Stijnman, M. S. A. Moya, eds. *Art Technology: Sources and Methods*. Proceedings of the second ATSR symposium in Madrid, October 2006. London: Archetype, pp. 28-34.

Gros, D., Herm, C. 2004. Die Ölfarbenstifte des J.-F. Raffaëlli. *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, vol. 18, pp. 5-28.

Guedes, F. 2016. A Biblioteca da Academia. In: N. C. Guedes, coord. *Belas Artes da Academia: Uma Coleção Desconhecida* [catálogo de exposição. Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 14 e Janeiro a 29 de Março de 2016]. Lisboa: Ministério da Cultura, Academia Nacional de Belas Artes, pp. 77-81.

Guedes, N. C. (coord.) 2016. *Belas Artes da Academia: Uma Coleção Desconhecida* [catálogo de exposição. Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 14 e Janeiro a 29 de Março de 2016]. Lisboa: Ministério da Cultura, Academia Nacional de Belas Artes.

Harambourg, L. 1985. *Dictionnaire des peintres paysagistes français au XIXe siècle*. Neuchâtel: Editions Ides et Calendes.

Hareux Ernest Victor (1847-1909). 2009. *Amis et Passionnes du Père-Lachaise* [em linha] [consult. 6 de Out. 2015]. Disponível em: [http://www.appl-lachaise.net/appl/article.php3?id\\_article=2817](http://www.appl-lachaise.net/appl/article.php3?id_article=2817)

- Harley, R. D. 2001. *Artists' Pigments c. 1600-1835*. 3<sup>a</sup> ed. (1<sup>a</sup> ed: 1970), London: Archetype Publications.
- Harley, R. D. 1971. Oil Colour Containers: Development Work by Artists and Colourmen in the Nineteenth Century. *Annals of Science*, 27, pp. 1-12.
- Henriques, C., M., C. 1998. O Ensino do Desenho em Portugal no século XIX: uma planificação de execução problemática. Dissertação de Mestrado. Universidade Portucalense Infante D. Henrique.
- Henry Burnay. História administrativa/biográfica/familiar. 2015. *Portugal Memória* [em linha] [consult. 20 Jul. 2016]. Disponível em: <http://portugalmemoria.blogspot.pt/2015/05/henry-burnay.html>
- Hermens, E. 2012. Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science. In: M. Rampley, T. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, C. Schoell-Glass, K. Zijlmans, eds. *Art history and visual studies in Europe: transnational discourses and national frameworks*. Leiden: IDC Publishers and Martinus Nijhoff Publishers, pp. 151-165.
- Hermens, E., ed. 1998. *Looking Through Painting: the Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*. London: Archetype Publications and Baarn, The Netherlands: Uitgeverij de Prom.
- Hermens, E., Townsend, J., eds. 2009. *Study and Serendipity: Testimonies on Artists' Practice*. Proceedings of the third ATSR symposium in Glasgow, June 2008. London: Archetype.
- Hoenigswald, A. 2011. Manipulating Paint: The Shorthand of Plen-Air Technique. In: *Studying Nature: Oil Sketches From The Thaw Collection*. New York: The Morgan Library & Museum, pp. 9-23.
- Huertas Torrejón, M. 2010. *Materiales, Procedimientos y Técnicas Pictóricas. Soportes, materiales y útiles empleados en la pintura de caballete*. vol. I. Madrid: Ediciones Akal.
- ICOM-CC 16th Triennial Conference – Lisbon 2011: Abstracts. 2011. Lisboa: International Council of Museums (ICOM).
- Jansen, L., Geldof, M., Haswell, R., Hendriks, E., van Heugten, S. 2013. *Van Gogh's studio practice*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Janssen, K. 2012. Les peintures mates d'Antoine Wiertz (1806-1865). Étude des altérations. *CeROart* [em linha] 19 Junho 2012 [consult. 21 Set. 2015]. Disponível em: <https://ceroart.revues.org/2659>.
- Jean-François-Léonor Mérimée. 2012. *Encyclopédie de L'Agora* [em linha] 4 Abril [consult. 3 Set. 2015]. Disponível em: [http://agora.qc.ca/documents/merimee-jean-francois-leonor\\_merimee\\_par\\_la\\_grande\\_encyclopedie](http://agora.qc.ca/documents/merimee-jean-francois-leonor_merimee_par_la_grande_encyclopedie)
- Jeffares, N. 2015. Dictionary of pastellists before 1800. Inventors, Writers and Suppliers. *Pastels & pastellists* [em linha] (29 Agosto 2015) [consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: <http://www.pastellists.com/index.htm>
- Jules Lefort (1819-1896). 2015. *Bibliothèque nationale de France* [em linha] [consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: [http://data.bnf.fr/14405306/jules\\_lefort/](http://data.bnf.fr/14405306/jules_lefort/)
- Katlan, A. W. 1999. The American Artist's Tools and Materials for On-site Oil Sketching. *Journal of American Institute for Conservation*, vol. 38, 1, pp. 21-32.

Katlan, A. W. 1992. *American Artist's Materials: A Guide to stretchers, Panels, Millboards, and Stencil Marks*. vol. 2. Madison, Conn.: Sound View Press.

Katlan, A. W. 1987. *American Artist's Materials: Suppliers Directory, Nineteenth Century*. Park Ridge, N. J.: Noyes Publications.

Kirby, J. 2008. Towards a new discipline? In: S. Kroustallis, J. H. Townsend, E. C. Bruquetas, A. Stijnman, M. S. A. Moya, eds. 2008. *Art Technology: Sources and Methods*. Proceedings of the second ATSR symposium in Madrid, October 2006. London: Archetype, pp. 7-15.

Kirsh, A., Levenson, R. 2000. *Seeing Through Paintings: physical examination in art historical studies*. New Haven and London: Yale University Press.

Kneepkens, I. 2012. Understanding historical recipes for the modification of linseed oil. An experimental study into properties of modified linseed oils for use as binding media in early northern European panel painting. Tese de mestrado em Artes. Departament of Art History, University of Amsterdam.

Kroustallis, S., Townsend, J. H., Bruquetas, E., C., Stijnman, A., Moya, M. S. A. eds. 2008. *Art Technology: Sources and Methods*. Proceedings of the second ATSR symposium in Madrid, October 2006. London: Archetype.

Kühn, H., Curran, M. 1986. Chrome Yellow and Other Chromate Pigments. In: R. L. Feller, ed. *Artists' Pigments A Handbook of their History and Characteristics*. vol. 1, Cambridge: Cambridge University Press, Washington: National Gallery of Art, pp. 187-218.

Kutzke, H., Oltrogge, D. 2009. À la recherche du pigment perdu: a project on less well-known 19th-century pigments. In: E. Hermens, J. H. Townsend, eds. *Sources and Serendipity, Testimonies of Artists' Practice. Proceedings of the third symposium of the Art Technological Source Research Working Group*. London: Archetype Publications, pp. 128-132.

Lambert Libert. *Université de Liège– collections artistiques* [em linha] [consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: [http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/libert/libert\\_notice.html](http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/libert/libert_notice.html)

Labreuche, P. 2011 *Paris, capitale de la toile à peindre XVIIIe-XIXe siècle*. Paris: CTHS/INHA.

Labreuche, P. 2008. The industrialisation of artists' prepared canvas in nineteenth century Paris. – Canvas and stretchers: technical developments up to the period of Impressionism. *Zeischrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, vol. 22, 2: 316-328.

Lapa, P. org. 2007. *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900*. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Laurie, A. P. 1967. *The Painter's Methods and Materials: Traditional techniques and materials for practicing artists; oil, watercolor, tempera*. New York: Dover Publications.

Leandro, S. 2011. Boa Figura, Má Figura, Sem Figura: Mulheres artistas no tempo da 1.<sup>a</sup> República. In: Z. O. de Castro, J. Esteves, N. Monteiro, eds. *Mulheres na primeira República: Percursos, conquistas e derrotas*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 271-318.

Leandro, S. 2007. Teoria e Crítica de Arte em Portugal no final do século XIX. In: S. Leandro, S. coord. *Seminários de Estudos de Arte: Estados da Forma I*. Évora: Centro de História da Arte e Investigação Artística, Universidade de Évora, pp. 13-44.

Lefranc & Bourgeois (a). *Notre histoire* [em linha] [consult. 1 Jul. 2016]. Disponível em: <http://www.lefranc-bourgeois.com/beaux-arts/produits-HISThistorique.html>

Lefranc & Bourgeois (b). *Les médiums et siccatifs pour la peinture à l'huile* [em linha] [consult. 14 Jul. 2016]. Disponível em: <http://www.lefranc-bourgeois.com/beaux-arts/produits-HISThistorique.html>

Leighton, J. 1998. Taking a Closer Look: Art Historians, Restorers and Scientists. In: E. Hermens, E., ed. *Looking Through Painting: the Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*. London: Archetype Publications and Baarn, The Netherlands: Uitgeverij de Prom, pp. 29-33.

Leitão, J. J. F. T. 2002. O pintor régio José da Cunha Taborda (Fundão, 1766 – Lisboa, 1836) Exposição Temporária (Investigação, Guião e Catálogo. Dissertação de Mestrado em Museologia: Interpretação, Exposição e Divulgação. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Leitão, R. A. 1950. *Diário de D. Pedro V: viagem a Inglaterra em 1854*. S.l.: Oficinas Gráficas de Gaspar Pinto de Sousa.

Lemos, M. da A. 2005. Marques de Oliveira (1853-1927) e a Cultura Artística Portuense do seu tempo. Dissertação de Doutoramento em Ciências das Artes. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Lethève, J. 1972. *Daily Life of French Artists in the Nineteenth Century*. Trad. por Hilary E. Paddon, London: George Allen and Urwin Ltd.

Lira, M. M. C. 2011. A importância da Aula do Comércio na História da Contabilidade Portuguesa. *Revista Universo Contábil*. FURB, vol. 7 (2), pp. 97-113.

Lisboa, M. H. 2007. *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*. Lisboa: Edições Colibri, IHA/Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

*Livraria Luis Burnay, Boletim Bibliográfico 52* [em linha] [consult. 25 Ago. 2015]. Disponível em: <http://www.livrarialuisburnay.pt/docs/files/Boletim%2052.pdf>.

Lomazzo, Giovanni Paolo. *Dictionary of art historians* [em linha] [consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: <https://dictionaryofarthistorians.org/lomazzog.htm>

Lopes, A. 2011. Os Retratos de Impressão de Marques de Oliveira: uma abordagem Estética, Técnica, Técnica e Conservativa de Três Pinturas a Óleo sobre Suporte Celulósico. In: A. Calvo e L. Castro, coord. *Através da Pintura: Olhares sobre a Matéria Estudos sobre Pintores no Norte de Portugal*, Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, pp. 153-154.

Lopes, C. A. 2002. *A difusão da leitura pública: As bibliotecas populares (1870-1910)*. Porto: Campo das Letras.

Lopes, F. 1959. *Cartas de Henrique Pousão e excertos de outras cartas e escritos que se lhe referem*. Lisboa: Portugália.

Lopes, J. 1953. No centenário de Marques de Oliveira. *O Tripeiro*. Agosto 1953, V série, ano IX.

Lorena, M. 2010. Estudo Laboratorial da Pintura de Columbano. In: M. A. Silveira, coord. *Columbano*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Leya, pp. 86-97.

Lowengard, S. 2012. Prussian Blue: Transfers and Trials. In: A. Feeser, M. D. Goggin, F. Tobin, eds. *The Materiality of Color. The Production, Circulation of Dyes and Pigments, 1400-1800*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, Burlington: Ashgate Publishing Company, pp. 167-181.

Macedo, D. 1971. *Os Românticos Portugueses*. Lisboa: Artis.

Macedo, D. 1952. *Columbano*. Lisboa: Artis.

Macedo, D. 1950. Académicos e Românticos: Monteiro da Cruz, Norberto Ribeiro, Ferreira de Freitas, A. Manuel da Fonseca, Joaquim A. Marques, Francisco Resende, Leonel M. Pereira, A. Victor Bastos, Marciano Henriques. *Museum*. 1.<sup>a</sup> Série (7). Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Machado, A. M. 1999-2000. Influências estrangeiras na literatura: o romantismo. *Janus OnLine* [em linha] [consult. em 15 Fev. 2017]. Disponível em: [http://www.janusonline.pt/arquivo/1999\\_2000/1999\\_2000\\_1\\_28.html#dados](http://www.janusonline.pt/arquivo/1999_2000/1999_2000_1_28.html#dados)

Machado, A. P., Soares, E., Cálem, V., coord. 2011. *Artur Loureiro 1853-1932* [catálogo de exposição, 17 de Dezembro de 2010 a 24 de Abril de 2011]. Porto: Circulo Dr. José de Figueiredo.

Manders, Varnishes, Paints and Inks. *Owlpen Manor Estate* [em linha] [consult. em 5 set. 2016]. Disponível em: <http://www.owlpen.com/family/mander-brothers>

Markl, A. R. G. 2004. *António Ramalho*. Lisboa: Edições Inapa.

Marques, A. L. dos S. 2014. Arte, Ciência e História no Livro Português do Século XVIII. Tese de Doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Martin-Fugier, A. 2007. *La vie d'artiste au XIXe siècle*. Paris: Éditions Louis Audibert.

Martins, F. A. de O. 1942. A Academia Portuguesa de Belas Artes de Roma. *Occidente*. Vol. XVIII (56), pp. 375-400.

Massing, A. 2012. *Painting Restoration Before "la Restauration"*: The Origins of the Profession in France. Cambridge: Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge; Harvey Miller Publishers.

Massing, A. 1995. From Books of Secrets to Encyclopedias: Painting Technique in France Between 1600 and 1800. In: Arie Wallert, Erma Hermens, Marja Peek, eds. *Historical painting techniques, materials, and studio practice*. [Preprints] GCI Symposium, 26-29 June 1995, Los Angeles: Getty Conservation Institute, pp. 20-29.

Massing, A. 1990. Painting materials and techniques: Towards a bibliography of the French literature before 1800. In: K. Bachmann, W. Koch, U. Schiessl, eds. *Die Kunst und ihre Erhaltung, Rolf E. Straub zum 70. Geburtstag gewidmet*. Worms: Werner, pp. 57-96

Matos, L. A. 2013. *Diário de um Estudante de Belas Artes – Henrique Pousão, 1859-1884*. Porto: Edições Afrontamento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Matos, L. A. 2000. Do Desenho na Academia Portuense. In: *Desenhos do Séc. XIX*. Catálogo de exposição. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, pp. 9-16.

Matos, L. 2009. *Os fornecedores da Casa Real (1821-1910)*. Lisboa: Dislivro Histórica.

- Matteini, A., Moles, A. 1998. *La Chimica nel Restauro: I materiali dell'arte pittorica*. 6.<sup>a</sup> ed., Firenze: Nardini Editore.
- Mayer, L., Myers, G. 2013. *American Painters on Technique: 1860-1945*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Mayer, L., Myers, G. 2011. *American Painters on Technique: The Colonial Period to 1860*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Mayer, R. 1985. *Materiales y técnicas del arte*. Trad. de Juan Manuel Ibeas, Madrid: Hermann Blume.
- Melo, J. S. de, Melo, M. J., Claro, A. 2006. As Moléculas da cor na Arte e na Natureza. *Química*, 101, pp. 44-55.
- Mira, M. R. 2014. O Químico Francisco Mendes Cardoso Leal Júnior: Contributo para a sua História. *Química*, 133, pp. 45-49.
- Monteiro, P. A., Afonso, L. U. 2007. Fontes para o estudo dos pigmentos na tratadística portuguesa: da Idade Média a 1850. *Artis-Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. 6, pp. 161-186.
- Morán Turina, M. 1996. El rigor del tratadista: Palomino y el Museo Pictórico. In: *Anales de Historia del Arte*. 6. Madrid: Servicio de Publicaciones UCM, pp. 267-284.
- Moura, M. H. L. B. 2005. As Academias e as Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico 1836-1910. Tese de Doutoramento em História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Mourato, A. 2010. *João Baptista Ribeiro 1790-1868*. S.l.: CEPES, Edições Afrontamento.
- Mourato, A. 2000. Cor e Melancolia (Uma biografia do pintor Francisco José Resende). 3 vols., Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Nabo, O. J. B. M. 2012. Educação e Difusão da Ciência em Portugal. A “Bibliotheca do Povo e das Escolas” no Contexto das Edições Populares do Século XIX. Dissertação de Mestrado Formação de Adultos e Desenvolvimento Local, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Portalegre.
- Nadolny, J., Clarke, M., Hermens, E., Massing, A., Carlyle, L. 2012. Art technological source research: documentary sources on European painting to twentieth century, with appendices I-VII. In: J. H. Stoner; R. Rushfield, eds. *The Conservation of Easel Paintings*. Oxon and New York: Routledge, pp. 3-32.
- Neto, M. J., Malta, M. eds. 2016. *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Lisboa e do Porto, 1816-1836: Ensino, Artistas, Mecenass e Coleções*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Newman. 1997. Chromium Oxide Greens. In: E. W. FitzHugh, E. W., ed. *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*. vol. 3. Washington: National Gallery of Art; New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 219-272.
- Nunes, M. de F. 2001. *Imprensa Periódica Científica (1772-1852): leituras de «sciencia agrícola» em Portugal*. Coleção Thesis. Lisboa: Estar Editora.



Oliveira, M. J. L. O. de. 2006. *Aurélia de Sousa em Contexto. A cultura artística no fim de século*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Oliveira, M. J. L. O. de. 2005. Mulheres Artistas em Portugal no fim do século XIX. In: *Malhoa e Bordalo*. Caldas da Rainha: Instituto Português de Museus, Museu de José Malhoa, pp. 47-51.

Orlandi, Pellegrino Antonio. Dizionario Biografico degli italiani – Volume 79, 2003. *Treccani, La Cultura Italiana* [em linha] [consult. 3 Set. 2015]. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-antonio-orlandi\\_%28Dizionario\\_Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-antonio-orlandi_%28Dizionario_Biografico%29/)

Osborne, R. 2013. *Books on colour since 1500: a History and Bibliography of Colour Literature*. Boca Raton: Universal Publishers.

Padinha, M. E. A. 1975. *Dicionário Técnico de Tintas e Vernizes (Português – Inglês- Francês)*. Lisboa: Ministério da Indústria e Tecnologia, Instituto Nacional de Investigação Industrial.

Pamplona, F. de. 2000. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*. 5 vols, 4.<sup>a</sup> ed. S.l.: Livraria Civilização Editora.

Pamplona, F. de. 1948. *Miguel Ângelo Lupi*. Porto: Edições Lopes da Silva.

Papelarias Progresso e da Moda. 6 Dez. 2002. *Restos de Coleção* [em linha] [consult. 19 Dez. 2016]. Disponível em: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2012/12/papelarias-progresso-e-da-moda.html>

Paul Fleury (1857-191.). 2015. *Bibliothèque nationale de France* [em linha] [consult. 21 Set. 2015]. Disponível em: [http://data.bnf.fr/10394586/paul\\_fleury/](http://data.bnf.fr/10394586/paul_fleury/)

Phenix, A, Doherty, T., Schönemann, A., Rizzo, A. 2009. Oudry's painted menagerie: a technical study with reference to the artist's lectures on painting technique. In: E. Hermens, J. H. Townsend, eds. *Sources and Serendipity, Testimonies of Artists' Practice. Proceedings of the third symposium of the Art Technological Source Research Working Group*. London: Archetype Publications, pp. 95-103.

Phenix, A., Townsend, J. 2012. A brief survey oh historical varnishes. In: J. H. Stoner, R. Rushfield, eds. *Conservation of Easel Paintings*. Oxon and New York: Routhledge, pp. 252-263.

Pedroso, J. 2009. Estudo da degradação de óleos secativos em tintas de Amadeo de Souza-Cardoso, Silva Porto e Gustave Courbet. Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

Pereira, Â. S. 2012. Bibliotecas Públicas, resiliência organizacional e evolução conceptual [em linha] [Consult. 21 Jul. 2015]. Disponível em: <[www.bad.pt/publicacoes/index.php/congressosbad/article/.../362/pdf](http://www.bad.pt/publicacoes/index.php/congressosbad/article/.../362/pdf)>.

Pereira, F. P. 2000. As leituras de Machado de Castro. *Arte teoria*, 9 (2007). Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa: 7-25.

Pesavento, F. 2006. Novas perspectivas sobre o comércio de Anil no Rio de Janeiro Colonial: 1749-1820. *Heera, Revista de História Econômica & Economia Regional Aplicada*, vol. 1, 1, Faculdade de Economia e de Administração da Universidade Federal de Juiz de Fora, Jul. / Dez. 2006.

Pimenta, J. A. B. 2003. Desenho. Manuais do século XIX de autores portugueses. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Pinho, B. 1989, Documentos para a história da Biblioteca Pública Municipal do Porto. *Bibliotheca Portucalensis*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 4, pp. 137-171.

Poulout, D., Pire, J.-M., Bonnet, A., eds. 2010. *L'Éducation Artistique En France: Du Modèle Académique et Scolaire aux Pratiques Actuelles XVIIIe-XIXe Siècles*. Rennes Cedex: Presses Universitaires de Rennes, pp. 9- 12.

Preface to Jean-Baptiste Oudry's Lectures on Painting Techniques Delivered to the French Royal Academy in 1749 and 1752. *The Getty Conservation Institute* [em linha] [consult. 6 Outubro 2015]. Disponível em: [https://www.getty.edu/conservation/our\\_projects/science/coll\\_res/oudry\\_preface.pdf](https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/coll_res/oudry_preface.pdf)

Previtali, G. 1962. Armenini, Giovan Battista. Dizionario Biografico degli italiani – Volume 4. *Treccani, La Cultura Italiana* [em linha] [consult. 1 Set. 2015]. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-armenini\\_%28Dizionario\\_Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-armenini_%28Dizionario_Biografico%29/)

Proust, J. 1958. Deux Encyclopédistes hors de l'Encyclopédie, Philippe Macquer et l'abbé Jaubert. *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*. vol. 11 (11-4), pp. 330-336.

Rafael, G. G., Santos, M., org. 1998-2002. *Jornais e Revistas Portuguesas do Século XIX*. 2 vols. Lisboa: Biblioteca Nacional.

*Reformas do Ensino em Portugal, 1900-1910*, 1996. Tomo I, vol. IV, 1.<sup>a</sup> Parte

Ministério da Educação – Secretaria Geral.

Reis, F. J. E. 2007. Os periódicos portugueses de emigração (1808-1822): as ciências e a transformação do país. Tese de Doutoramento em História e Filosofia das Ciências, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia.

Reis, F. 1999. *A Casa Literária do Arco do Cego: Bicentenário (1799-1801): “Sem Livros não há instrução”*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Biblioteca Nacional.

Reis, F. [s.d.] José Júlio Bettencourt Rodrigues (1843-1893). Ciência em Portugal. Personagens e Episódios. [em linha]. Lisboa: Instituto de Camões [consult. 26 Agosto 2015]. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/p36.html>.

Reis, F. [s.d.] José Mariano da Conceição Veloso (1742-1811). Ciência em Portugal. Personagens e Episódios. [em linha]. Lisboa: Instituto de Camões [consult. 6 Fev. 2013]. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/p16.html>.

Ribeiro, I., Oliveira, M. J., Carmo, A. M. 2001. Dossier de Restauro. Alfredo Keil: a mestria com simplicidade. In: A. Rodrigues, coord. *Alfredo Keil 1850-1907*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, pp. 245-271.

Ribeiro, M. M. T. 1999. Livros e Leituras no século XIX. *Revista de História das ideias*. vol. 20, Coimbra.

Rodrigues, A. 1998. *Henrique Pousão*. Lisboa: Inapa.

Rodrigues, C. T. 2001. Maurício José Sendim, Professor e Litógrafo (1790-1870). Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Roque, G. 2009. *Art et science de la couleur*. [s.l.] Gallimard.

Rosado, A. 2011. *História da Arte Técnica: um olhar contemporâneo sobre a prática das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes para obtenção do título de Doutor em Artes. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Roth-Meyer, C. 2004. *Les Marchands de Couleurs a Paris au XIXe Siecle*. 2 vols. Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris IV, Histoire de l'Art. Université Paris IV – Sorbonne.

*Roteiro da Coleção Museu Nacional de Soares dos Reis*. 2001. Lisboa: Instituto Português de Museus.

Roy, A. ed. 1993. *Artists' Pigments A Handbook of Their History and Characteristics*. vol. 2. Washington: National Gallery of Art; New York, Oxford: Oxford University Press.

Roy, A., Smith, P. eds. 1998. *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice. Contributions to the Dublin Congress 7-11 September 1998*. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

Rúbio, F. 1998. Modelos de Formação em Artes: Desafios para o Futuro. In *Artes Plásticas: Âmbito e Formação. Actas do Colóquio*. Santarém: Escola Superior de Educação de Santarém, pp. 165-192.

S., P. S. 2009. Praça D. Pedro IV (Rossio) [XX]. *Ruas de Lisboa com Alguma História*. [em linha] [consult. 14 Jul. 2016]. Disponível em: <http://aps-ruasdelisboacomhistoria.blogspot.pt/2009/08/praca-d-pedro-iv-rossio-xx.html>

Saia, J. 1984. *Henrique Pousão 1859-1884. Textos das alocações proferidas durante as comemorações do 1.º centenário da morte do pintor*. II Série dos Cadernos Culturais da Câmara Municipal de Vila Viçosa. Vila Viçosa: Câmara Municipal de Vila Viçosa.

Saldanha, N. 2012. *José Malhoa 1855-1933 Catálogo Raisonné*. Lisboa: Scribe.

Saldanha, N. 2010. *José Malhoa – Tradição e Modernidade*. Lisboa: Scribe.

Saldanha, N. 1995. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII. Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa: Livros horizonte.

Saldanha, N. 1994. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V (1706-1750). In: *Joanni V Magnifico: A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V 1702-1750*. [Catálogo de exposição, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 1994]. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Secretaria de Estado da Cultura, pp. 21-43.

Santos, S. B. 2012. The diffusion of New Painting Materials in 19th – Century Portuguese Technical Courses: The Case of the Oporto Industrial School. In: A. Roca-Rossell, ed. *The Circulation of Science and Technology: Proceedings of the 4th International Conference of the ESHS, Barcelona, 18-20 November 2010*. Barcelona: SCHCT-IEC, pp. 1024-1034.

Santos, S. B. 2012. *Introdução e circulação de novos materiais de pintura em Portugal no século XIX*. Tese de Doutoramento em Conservação de Pintura, Universidade Católica Portuguesa.

Santos, S. B. 2011. Pigmentos Vermelhos na Pintura Portuguesa do Século XIX: Análise da Literatura Técnica e Estudo Comparativo de Preços no Fim do Século. In: A. Calvo e L. Castro, coord. *Através da Pintura: Olhares sobre a Matéria Estudos sobre Pintores no Norte de Portugal*, Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, pp. 127-137.

Santos, S. B. [s.d.] A cor na literatura técnica artística portuguesa durante o século XIX. Materiais e técnicas de pintores do norte de Portugal. *Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa* [em linha] [consult. 14 Mai. 2011]. Disponível em: [www.artes.ucp.pt/mtpnp/materiais.php](http://www.artes.ucp.pt/mtpnp/materiais.php).

Santos, S. B., Cruz, A. J. 2011. Green pigments: tradition and modernity according to Portuguese 19th century technical literature. In: A. Macchia, E. Greco, B. A. Chiarandà, N. Barbabietola, eds. *YOCOCU. Contribute and Role of Youth in Conservation of Cultural Heritage*. Rome: Italian Association of Conservation Scientists, pp. 307-318.

Santos, S. B., Cruz, A. J. 2009a. O desenvolvimento da ciência e da técnica no séc. XIX e os pigmentos amarelos usados em pintura em Portugal segundo a literatura técnica. In: *Livro de Anais. Scientiarum Historia II. Encontro Luso-Brasileiro de História das Ciências*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp. 385-391.

Santos, S. B., Cruz, A. J. 2009b. Traditional and modern blue pigments in Portuguese 19th century technical literature. In: A. Macchia, E. Borelli, L. Campanella, L., org. *YOCOCU 2008. Youth in Conservation of Cultural Heritage. Proceedings*, Rome: Italian Association of Conservation Scientists, Italian Society of Chemistry, pp. 44-50.

Santos, R. A., Tavares, C. A. 1999. *Veloso Salgado: 1864-1945*. [Catálogo de exposição, Museu do Chiado, 1 de Julho a 26 de Setembro 1999]. Lisboa: Instituto Português de Museus.

Sena, A. 1998. *História da Imagem Fotográfica em Portugal: 1839-1997*. Porto: Porto Editora.

Serrão, V. 2006. «Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-conservador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico». *Conservar Património*, 3-4, pp. 53-71.

Silva, A. L. N. 2011. Estudo dos materiais, técnicas de execução e o processo de degradação de pintura a óleo sobre suportes celulósicos do século XIX: estudo de três pinturas de João Marques de Oliveira sobre papel e cartão. Dissertação de Mestrado em Conservação de Bens culturais, Especialização em Técnicas e Conservação da Pintura, Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes.

Silva, A. M., Sanches, D., Montagner, C., Vilarigues, M., Melo, M. J. Picollo, M. 2011. The Palette of Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929): Characterization of Oil Colors from his Tubes. In: *Proceedings from AIAR Conference*. Ferrara.

Silva, M. J. F. J. 2005. O ensino do desenho nas Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto: 1836 a 1910. Dissertação de Mestrado em Desenho. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

*Silva Porto 1850-1893: exposição comemorativa do centenário da sua morte*. 1993. Lisboa: Instituto Português dos Museus.

Silva, R. H. 2007. Pintura portuguesa entre os séculos XIX e XX: tradições naturalistas e gosto de experimentação. In: J. C. Dias, L. Sampaio, coord. *Evocações, Passagens, Atmosferas: Pintura do Museu Sakip Sabanci Istanbul*. [catálogo de exposição], Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Silva, R. H. 1999. Romantismo e pré-naturalismo. In: P. Pereira, P. dir. *História da Arte Portuguesa*. vol. 3, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Temas e Debates, pp. 329-367.

Silva, R. H., Leandro, S., coord. 2013. *Mulheres Pintoras em Portugal: de Josefa d'Óbidos a Paula Rego*. Lisboa: Esfera do Caos.

- Silva, R. H., Simões, D. 2016. *Artur Alves Cardoso 1882-1930 Alma Mater*. Lisboa: Fundação Millenium bcp.
- Silva, V. 2009. “Esperando o Sucesso”. Impasse académico e despertar do modernismo. In: A. P. Machado, E. Soares, V. Silva. *“Esperando o Sucesso” Impasse académico e modernismo de Henrique Pousão*. Lisboa: Instituto Português de Museus, pp. 23-61.
- Silveira, M. de A, coord. 2010. *Columbano* [catálogo de exposição]. Lisboa: Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Leya.
- Silveira, M. de A. 2000. *João Cristino da Silva: 1829-1877* [catálogo de exposição]. Lisboa: Museu do Chiado, IPM.
- Silveira, M. de A., Tavares, C. A. 2002. *Miguel Ângelo Lupi: 1826-1883* [catálogo de exposição]. Lisboa: Museu do Chiado, Instituto Português de Museus.
- Simon, J. 2006-2017. British artist’s suppliers, 1650-1950. *National Portrait Gallery* [em linha] [últimas consultas em: 31 Mar. 2017]. Disponível em: <http://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers.php>
- Sir Charles Lock Eastlake. 2017. *The National Gallery* [em linha] [consult. 17 Jan. 2017]. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/directors/sir-charles-eastlake>
- Sobral, L. de M. 1994. *Non Mai Abastanza: Desenho, pintura e prática académica na época do magnânimo*. In: *Joanni V Magnifico: A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V 1702-1750*. [Catálogo de exposição, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 1994]. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Secretaria de Estado da Cultura, pp. 109-115.
- Sorensen, L. 2000. *Dictionary of Art Historians* [em linha] (27 Nov. 2000) [consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: [www.dictionaryofarthistorians.org/wittkowerr.htm](http://www.dictionaryofarthistorians.org/wittkowerr.htm)
- Sousa, A. I. 2007. *A Formação dos Professores de Artes Visuais em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Educação Artística. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- Spring, M., Howard, H., Christensen, C., Lomax, S. Q., Palmer, M. 2011. *Studying old master paintings: technology and practice: the National Gallery Technical Bulletin 30th anniversary conference postprints*. London: Archetype Publications: In association with the National Gallery.
- Stijnman, A. 2016. *The “Art Technological Source Research” Working Group (ATSR) and the Dissemination of Information on Art Technology*. [não publicado].
- Stijnman, A. 2014. Art Technological Source Research. In: *The Recipes Project* [em linha] (12 Ago. 2014) [consult. 16 Dez. 2016]. Disponível em: <https://recipes.hypotheses.org/4251>
- Stijnman, A. 2008. Materials for art technological source research: theoretical issues. In: S. Kroustallis, S., J. H. Townsend, E. C. Bruquetas, A. Stijnman, M. S. A. Moya, eds. *Art Technology: Sources and Methods*. Proceedings of the second ATSR symposium in Madrid, October 2006. London: Archetype, pp. 1-6.
- Stols-Witlox, M. 2014. *Historical Recipes for Preparatory Layers for Oil Painting in Manuals, Manuscripts and Handbooks in North West Europe, 1550-1900: Analysis and Reconstructions*. Tese de Doutoramento, Universiteit van Amsterdam.

Stols-Witlox, M., Megens, L., Carlyle, L. 2012. "To prepare white excellent..." Reconstructions investigating the influence of washing and grinding of stack-process lead white on pigment composition and particle size. In: S. Eyb-Green, J. H. Townsend, M. Clarke, J. Nadolny, S. Kroustallis, S. eds. *The Artist's Process: Thecnology and Interpretation*. Proceedings of the fourth ATSR symposium in Vienna, September 2010. London: Archetype, pp. 112-129.

Stoner, J. H. 2015. Vignettes of interdisciplinary technical art history investigation. *CeROArt* [em linha] (10 Abr. 2015) [consult. 19 Dez. 2016]. Disponível em: <https://ceroart.revues.org/4508>

Stoner, J. H., Rushfield, R. eds. 2012. *The Conservation of Easel Paintings*. Oxon and New York: Routledge.

Strick, J. 1986. Connaissance, Classification et Sympathie. Le cours de paysage et la peinture de paysage au XIXe siècle. *Littérature*. 61 (61), Paris: Larousse: 17-33.

Sturgis, A., Christiansen, R., Oliver, L., Wilson, M. 2006. *Rebels and Martyrs. The Image of the Artists in the Nineteenth Century*. London: National Gallery.

Tavares, E., Medeiros, M., coord. 2015. *Tesouros da Fotografia Portuguesa do Século XIX*. Catálogo de exposição. Lisboa: MNAC-Museu do Chiado.

*The ARTFL Project. Analyse et traitement informatique de la langue française*. The University of Chicago [em linha] [consult. 2 Set. 2015]. Disponível em: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/index.htm>

Thomas, J. 2009. *The Universal Dictionary of Biography and Mythology*. vol. 1. New York: Cosimo.

Thomas John Gullick. 2017. *National Portrait Gallery*. [em linha] 27 Jan. 2017. [consult. 15 Fev. 2017]. Disponível em: <http://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp08577/thomas-john-gullick>

Tirapicos, L. 2004-2005. Portugal na Convenção do Metro. In: *Ciência em Portugal. Personagens e Episódios*. Instituto de Camões [em linha] [consult. 25 Nov. 2016]. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/e74.html>

Tojal, A. A. 2000. A produção e o comércio de instrumentos e edições musicais em Lisboa (1850-1900). *Cadernos do Arquivo Municipal*, 4, Câmara Municipal de Lisboa: 84-103.

Townsend J. 2010. Evidence for varnishes used by British artists in the nineteenth century. *Journal of the Institute of Conservation*. vol. 33, 2: 147-161.

Townsend, J. H. 2002. The materials used by British oil painters throught the nineteenth century. *Reviews in Conservation*. 3, pp. 46-55.

Townsend, J. H. 1993. *Turner's Painting Techniques*. London: Tate Gallery Publishing.

Townsend, J. H., Carlyle, L., Burnstock, A., Odlyha, M., Boon, J. J. 1998. Nineteenth-century paint media: the formulation and properties of megilps. In: A. Roy, P. Smith, eds. *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice. Contributions to the Dublin Congress 7-11 September 1998*. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, pp. 205-210.

Townsend, J. H., Carlyle, L., Khandekar, N., Woodcock, S. 1995. Later nineteenth century pigments: Evidence for Additions and Substitutions. *The Conservator*, United Kingdom of Conservation, 19, pp. 65-78.

Une breve histoire des manuels Roret: Le manuel du relieur en première édition (1827). *La Bibliomane Moderne* [em linha] (3 Outubro 2010) [consult. 20 Jul. 2015]. Disponível em: <http://le-bibliomane.blogspot.pt/2010/10/une-breve-histoire-des-manuels-roret-le.html>.

Universiteitsbibliotheek Gent. 2015. Catalog. [em linha] [consult. 21 de Set. 2015]. Disponível em: <http://lib.ugent.be/catalog/rug01:001783124>

Valente, A. 1999. As Artes Plásticas na Madeira (1910-1990). Conjunturas, Factos e Protagonistas do Panorama Artístico Regional no Século XX. Tese de Mestrado em História da Arte. Universidade da Madeira.

Valente, V. 1938. Biblioteca Pública Municipal do Porto: novas achegas para a sua história. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Set. 1938, pp. 445-473.

van de Wetering, E. 1997. *Rembrandt. The Painter at Work*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Veiga, A. R. C. 2010. Técnicas de execução e fenómenos de degradação de pintura a óleo sobre suportes metálicos – Estudo de três pinturas a óleo sobre folha-de-flandres da autoria de Francisco José Resende. Dissertação de Mestrado em Conservação de Bens culturais, Especialização em Técnicas e Conservação da Pintura, Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes.

Veiga, A. R. 2011. A Pintura a Óleo sobre Folha-de-Flandres de Francisco José Resende. In: A. Calvo e L. Castro, coord. *Através da Pintura: Olhares sobre a Matéria Estudos sobre Pintores no Norte de Portugal*, Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, pp. 139-151.

Vega, J. 2010. *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: Ediciones Polifemo.

Ventura, A. 1996-1997. A Contestação ao Centenário Antoniano de 1895. *Lusitania Sacra*. 2.<sup>a</sup> série, 8-9, pp. 361-383.

Verdelho, T, Silvestre, J. P. 2007. *Dicionarística Portuguesa. Inventariação e estudo do património lexicográfico*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Vergnaud, Armand-Denis (1791-1885; colonel). 2015. IdRef. [em linha] [consult. 1 Out. 2015]. Disponível em: <http://www.idref.fr/027180964>

Vicente, F. L. 2012. *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel.

Vie, C. 1985. Duhamel du Monceau, naturaliste, physicien et chimiste. *Revue d'histoire des sciences*. 38 (38-1), pp. 55-71.

Vuaro. 2009. La Bibliothèque des merveilles. *Le Petit Paquis* [em linha] 19 Abril 2009 [consult. 16 Jul. 2015]. Disponível em: <http://petitpaquis.canalblog.com/archives/2009/04/19/13460909.html>.

Wallert, A. ed. 2016. *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice. 5th International Symposium, Rijksmuseum, Amsterdam 18-19-20 September 2013*. Amsterdam: Rijksmuseum.

Wallert, A., Hermens, H., Peek, M. F. J. eds. 1995. *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: Preprints of a Symposium, University of Leiden, the Netherlands, 26-29 June 1995*. Los Angeles: Getty Publications.

Ward, G. W. R., ed. 2008. *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*. Oxford: University Press.

Weisberg, G. P., Becker, J. R., eds. 2000. *Overcoming all Obstacle. The Women of the Académie Julian*. New York: the Dahesh Museum, New Brunswick, New York, and London: Rutgers University Press.

Wood, C. 1995. *The Dictionary of British Art. Volume IV. Victorian Painters. 1. The Text*. Suffolk: Antique Collector's Club.

Woodcock, S. A. 2007. The Roberson Archive: A Colourful past. *The Picture Restorer*, 12, pp. 7-14.

Woodcock, S. 1998a. Posing, Reposing and Decomposing: Life-size Lay Figures, Living Models and Artists' Colourmen in Nineteenth-Century London. In: E. Hermens, ed. *Looking Through Painting: the Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*. London: Archetype Publications and Baarn, The Netherlands: Uitgeverij de Prom, pp. 445-464.

Woodcock, S. 1998b. "The Life of a Painter": technical information in painters' biographies and autobiographies published in Britain 1820-1940. In: A. Roy, P. Smith, eds. *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice. Contributions to the Dublin Congress 7-11 September 1998*. London: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, pp. 240-245.

Woodcock, S. A. 1997. *Index to Account Holders in the Roberson Archive 1820-1939*. Cambridge: Hamilton Kerr Institute of the Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.

Woodcock, S. A. 1995. The Roberson Archive: Content and Significance. In: Arie Wallert, Erma Hermens, Marja Peek, eds. *Historical painting techniques, materials, and studio practice*. [Preprints] GCI Symposium, 26-29 June 1995, Los Angeles: Getty Conservation Institute, pp. 30-37.

Yeldham, C. 1984. *Women Artists in Nineteenth-Century France and England: Their art education, exhibition opportunities and membership of exhibition societies and academies, with an assesment of the subject matter of their work and summary biographies*. New York: Garland.

Xavier, H. 2014. O Marquês de Sousa Holstein e a Formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa. Tese de Doutoramento em História da Arte, Especialização em Museologia e Património Artístico. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Xavier, H. 2013. *Galeria de Pintura no Real Palácio da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Zuffi, S., Castria, F. 1997. *La Pittura Italiana i maestri di ogni tempo e loro capolavori*. Milano: Mondadori.





